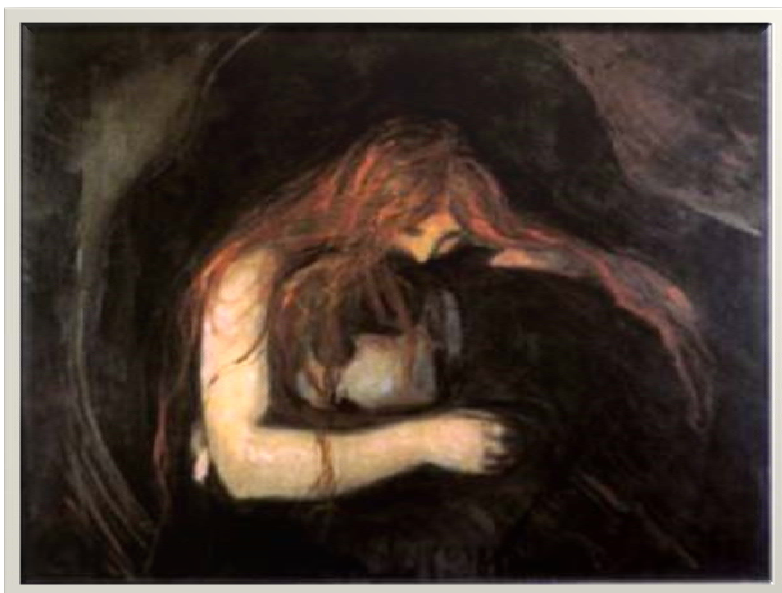


**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS**

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

OS VAMPIROS DO NOVO MILÉNIO:

EVOLUÇÕES E REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA E OUTRAS ARTES



Paula Cristina Damásio Lagarto

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima

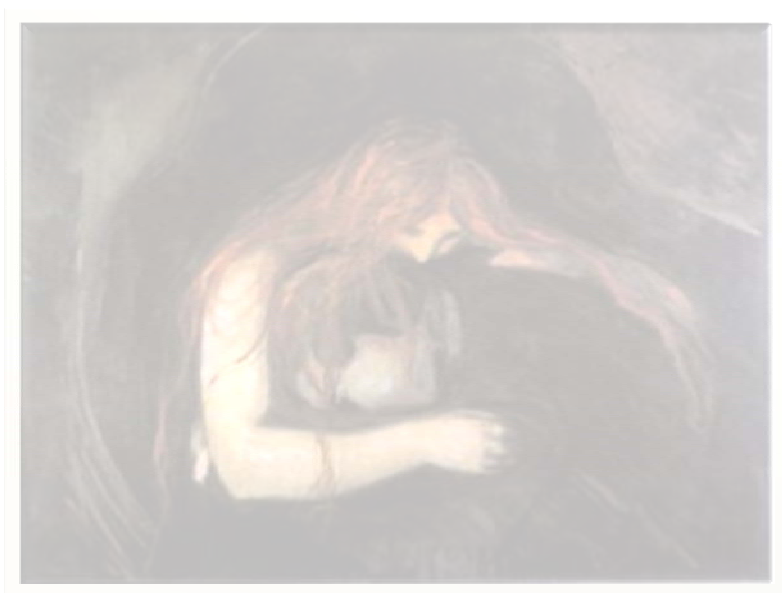
Évora, Julho de 2008

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS**

Área de Especialização: Literatura Norte-Americana Contemporânea

OS VAMPIROS DO NOVO MILÊNIO:

EVOLUÇÕES E REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA E OUTRAS ARTES



Paula Cristina Damásio Lagarto

Orientadora: Professora Doutora Maria Antónia Lima

Évora, Julho de 2008

Ao meu pai

RESUMO

OS VAMPIROS DO NOVO MILÊNIO:

EVOLUÇÕES E REPRESENTAÇÕES NA LITERATURA E OUTRAS ARTES

A presente dissertação tem como objectivos principais mostrar como a figura do vampiro tem evoluído, na literatura e outras artes, ao longo dos tempos, chegando ao final do século XX e ao século XXI mais humanizado que nunca. O vampiro evoluiu bastante e é, cada vez mais, a face do monstro moderno, que parece humano, mas não é; que não suga só o nosso sangue, mas também as nossas energias; que não é só a representação do Mal, mas também se associa às forças do Bem, sendo o ponto de partida para uma introspecção da natureza humana. Centrado na análise de um *corpus* literário relacionado com o tema, constituído por obras escolhidas pela sua pertinência, representatividade e sucesso alcançado, o nosso estudo percorre uma evolução histórica até proceder à apresentação dos novos tipos de vampiros, culminando na análise de diferentes representações do vampiro no cinema, televisão, música e pintura.

SUMMARY

VAMPIRES OF THE NEW MILLENNIUM:

EVOLUTIONS AND REPRESENTATIONS IN LITERATURE AND OTHER ART FORMS

This dissertation has one major goal: to show how the vampire has evolved, both in literature and other arts, so that, in the end of the twentieth century and in this new twentieth-first century, its humanization is completed. More than ever, the vampire is the modern monster, which looks human, but it's not; which drains our blood, but also our life force and energies; which not only represents Evil, but also fights for the Good and whose example allows us to better understand human nature. Based on a literary *corpus* connected with this subject, works chosen because of its importance in the area and success with the readers, and including an historical evolution and presentation of the new kinds of vampires – namely, the emotional vampires –, our study ends with an analysis of different representations of the vampire in the cinema, television, music and painting.

ÍNDICE

Resumo	5
Introdução	11
1. ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DO MITO DO VAMPIRO	18
1.1 As crenças dos nossos antepassados e os mitos das civilizações antigas.....	18
1.2 A Idade Média e o propagar das superstições.....	20
1.3 O vampiro na era do Renascimento e da Razão.....	24
1.4 A (re)descoberta do vampiro pela Literatura	28
1.5 O século XX e a afirmação do vampiro	32
2. A DIVERSIDADE DO VAMPIRO:	
DIFERENTES REPRESENTAÇÕES E ABORDAGENS	37
2.1 Stoker e a popularização do vampiro	37
2.2 A humanização do vampiro	44
2.3 Vampiros emocionais ou psíquicos.....	46
2.4 O vampiro e o psicopata: duas expressões do mesmo Mal	52
2.5 A ambiguidade da figura do vampiro: o vampirismo como catarse e metáfora da sociedade moderna	56
3. O CONTRIBUTO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA.....	59
3.1 O génio de Edgar Allan Poe.....	59
3.2 A literatura de vampiros no final do século XX	66
3.2.1 Anne Rice e a revitalização do vampiro a partir dos anos 70	66
3.2.2 As almas perdidas de Poppy Z. Brite	84
3.2.3 Os contrastes de Saint-Germain e Weyland.....	96
3.3 O Novo Milénio	101
3.3.1 O regresso às origens em <i>The Historian</i> de Elizabeth Kostova.....	101
3.3.2 Os jovens vampiros na saga <i>Twilight</i> de Stephenie Meyer	106
4. O VAMPIRISMO E AS ARTES (VISUAIS).....	119
4.1 O Vampiro na Pintura do final do século XVIII ao início do século XX	119
4.2 Arte na Actual Literatura de Vampiros.....	125
4.2.1 A Arte nas <i>Vampire Chronicles</i> de Anne Rice	125
4.2.2 <i>All Dracula's Children</i> de Dan Simmons e a figura de Van Gogh.....	131

4.3 O Vampiro na Arte Contemporânea: algumas manifestações	132
4.4 Uma forma de arte diferente: o vampiro e a Banda Desenhada.....	135
4.5 A importância do cinema no desenvolvimento do mito do vampiro	136
4.5.1 Uma porta aberta para o mundo: o impacto dos primeiros filmes de vampiros.....	136
4.5.2 Vampiros, vampiros, vampiros: a propagação do tema	140
4.5.3 Os anos 90 e o novo milénio	145
4.5.4 Os novos “vampiros” da sétima arte	153
4.6 A televisão e a expansão do tema à cultura popular	158
4.6.1 <i>The Munsters, Dark Shadows e Salem’s Lot</i> : os pioneiros	158
4.6.2 <i>Buffy e Angel</i> : a originalidade e as razões do sucesso.....	161
4.6.3 O vampiro na televisão: uma figura recorrente.....	172
4.7 Um admirável mundo novo: o vampiro e a música... ..	175
 Conclusão.....	182
 Bibliografia	190
 Filmografia	196
 Webografia	198
 Anexos	202

AGRADECIMENTOS

Ao atingir esta etapa, é importante não esquecer aqueles que tornaram possível, ou ajudaram, à sua conclusão. Assim, antes de mais, quero agradecer à minha mãe, Margarida, pela paciência demonstrada nos dias mais difíceis, e à minha irmã, Sandra, por todo o apoio concedido e pela compreensão ao longo de mais de dois anos de intenso trabalho.

Depois de enveredar por esta difícil decisão, houve uma peça fundamental sem a qual não teria concluído este puzzle: um obrigado especial à minha orientadora, Professora Doutora Maria Antónia Lima, pelas tenebrosas revelações góticas que fez aos seus alunos, envolvendo-os num mundo novo e fascinante; pelas descobertas que nos levou a fazer, sobre nós e o mundo que nos rodeia; e por todo o apoio logístico, intelectual e emocional prestado.

Uma palavra especial para os colegas do primeiro grupo gótico da Universidade de Évora: João Luís Nabo, José Carlos Gil, Vilma Serrano, Vera Guita e Hugo Coelho, por serem fantásticos e nunca deixarem de me apoiar e aconselhar.

Gostaria de agradecer também aos professores da primeira edição do Mestrado em Criações Literárias Contemporâneas, por terem expandido os nossos conhecimentos por áreas vastas e variadas, contribuindo de forma decisiva para o nosso enriquecimento cultural.

Poucos, mas bons, os meus amigos (Edite e Sofia, esta é sobretudo para vocês) serviram de âncora neste processo, ouvindo os meus desabafos e elevando a minha moral, com palavras sábias e divertidas.

Resta-me agradecer ao Conselho Executivo do Agrupamento de Escolas de Almodôvar, pela compreensão e ajuda prestadas, e por revelarem um ombro amigo, quando necessitei; aos colegas mais próximos (eles sabem quem são), que acompanharam o processo e, também eles, se envolveram na discussão da figura do vampiro, que acabaram por ver com os meus olhos; e aos meus alunos, por terem paciência para a professora, mesmo nos momentos mais complicados.

Foi difícil, mas os vampiros, que me acompanharam, eram todos bons, e, em vez de me sugarem energias, deram-me alento sempre que estava prestes a desistir. Porque há um vampiro em cada um de nós, este estudo é para todos vocês, que andam por aí, comecem a ser vistos com outros olhos.

Man is the most dangerous animal of all.

Zodiac

A world without vampires would be less stressful, but deadly dull.

Albert Bernstein

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da literatura, a humanidade sempre procurou exprimir através da escrita aquilo que a inquietava, perturbava ou tranquilizava, num processo catártico que só encontrava paralelo nas outras artes. Dessa forma, a literatura tem sido permanentemente um reflexo da época em que foi produzida, dando expressão aos seus sonhos e receios. É por isso que, quando procuramos entender o significado de uma obra literária, não podemos esquecer a época que retrata, a fim de descobrir o que se herdou do passado e o que se projectou no futuro.

No entanto, antes de se ter desenvolvido a escrita, já haviam histórias que passavam de geração em geração, por via oral ou pictórica, e que também retratavam a cultura de um povo ou civilização. São precisamente estas tradições orais, que acabam por estar na origem dos primeiros textos literários. É preciso não esquecer que estamos aqui a falar de épocas marcadas pelo culto politeísta de várias divindades e onde as superstições e mitos falavam mais alto que a razão, factor que influenciou o desenvolvimento da Humanidade e da sua literatura.

Ao referir influências e evoluções, é na Inglaterra do século XVIII que se começa a desenvolver o que chamamos hoje de Literatura Gótica, na qual se desenvolveu a literatura de vampiros. Esta nasceu por influência de todas as superstições e mitos dos povos primitivos, das civilizações antigas e dos preconceitos da Idade Média, tendo-se baseado nos tratados ditos “científicos” sobre o tema, elaborados entre os séculos XIII e XVIII. Sobretudo, inspirou-se nas figuras históricas mais sanguinárias que conhecemos e enraizou-se na cultura literária mundial pela mão do reconhecido autor inglês Bram Stoker.

Desde cedo, a ficção de vampiros fascinou leitores pela sua ousadia, astúcia e por um misto de atracção e repulsa. Quer os escritores, quer o público procuraram entender o vampiro a partir da sua experiência pessoal e social, o que explica a tremenda evolução da figura ao longo dos tempos. Bram Stoker. Joseph Sheridan Le Fanu. John Polidori. Theophile Gautier. Goethe. Edvard Munch. F. W. Murnau. Tod Browning. Bela Lugosi. Christopher Lee. Francis Ford Coppola. Anne Rice. Stephen King. Todos estes grandes nomes da literatura, cinema ou arte têm como denominador comum a figura do vampiro. Apesar de provenientes de áreas, épocas e vivências distintas, todos se debruçaram, em determinada altura das suas carreiras, sobre esta figura tão peculiar do imaginário colectivo. Qual o motivo desta atracção? Qual a razão que leva alguém a sentir empatia pelo vampiro e não por outra figura da literatura gótica? Esta questão justifica-se ainda hoje, pois são muitos os que sentem esse fascínio inevitável e irresistível, um sentimento paradoxal que faz com que muitos deixem entrar esta figura nas suas vidas, e, assim que o deixam entrar, dificilmente o conseguem expulsar. É precisamente esse inexplicável fascínio, que igualmente tem levado muitos escritores e artistas a procederem a representações do vampiro nas suas obras, que está na base da presente dissertação.

“Vivo” quase desde os primórdios da humanidade, o vampiro soube encontrar o seu lugar na história da civilização, à custa de muito sangue, superstições e com uma grande ajuda da literatura e do cinema, no

século XX. Enraizado nas tradições e folclore da Europa de Leste, o vampiro alastrou o seu leque de influências e expandiu-se, sobretudo, pelo resto da Europa e pela América.

As suas faces e nomenclatura têm variado ao longo dos tempos, desde as lâmias da Antiguidade, à Lilith dos hebreus, passando pelos *vrykolakas* gregos, pelos mortos-vivos da Idade Média ou pelo *uipir* romeno, mas o vampiro sempre acompanhou a Humanidade, onde quer que o Homem se fixasse e desenvolvesse uma civilização. Em muitas culturas, os vampiros não ocupam um lugar importante, mas, em quase todos os povos, há figuras que fazem parte das tradições de cada país e que se assemelham aos vampiros: por exemplo, na Austrália, há os *yara-ma-yha-who*, que igualmente sugam o sangue das pessoas; em África, há o *obayifo* e o *asiman*, que vagueiam pelas noites e atacam crianças, sugando-lhes o sangue; no Japão, há o *kappa*, criatura marítima que também suga o sangue das crianças; na Índia, os vampiros são considerados *rakshasas*, ou seja, demónios que podem assumir várias aparências, vivem em cemitérios e, tal como os vampiros, vagueiam pela noite, têm longas presas caninas e são criaturas sedentas de sangue. O investigador Devendra Varma concluiu que os antigos vampiros hindus são, provavelmente, a fonte das crenças do vampiro no mundo ocidental, trazidas para Oeste pelos árabes no século I a.C.

As origens do mito são várias, mas uma coisa é indiscutível: no início do século XXI, no princípio de um milénio que se prevê seja marcado pelas inovações tecnológicas e científicas e onde superstições e mitos parecem não ter lugar, o vampiro resiste e continua bem vivo e a fascinar milhões por todo o mundo. Prova disso são as novas obras literárias ou científicas sobre vampiros, os filmes, séries de televisão e música onde a sua presença é marcante e cuja popularidade é incontestável.

Fred Botting afirmou que “The twentieth century Gothic is everywhere and nowhere”¹ e, hoje, apercebemo-nos que essa constatação é mais verdadeira que nunca. Desde o seu desenvolvimento, a Literatura Gótica mostrou-se muito popular, por permitir uma fuga à vida real, mas, sobretudo, porque, no fundo, os leitores se identificavam com o que liam. Acima de tudo, a sociedade era retratada nos seus vícios, e as virtudes eram louvadas indirectamente. O Gótico permitia uma introspecção e investigação da mente humana, com todos os seus medos e desejos mais profundos. Neste novo milénio, são imensas as manifestações do gótico, na literatura, na pintura, na televisão, no cinema e noutras artes. Cada vez mais, verificamos que é preciso olhar para dentro de nós próprios para entendermos o mundo, dando forma concreta aos perigos que nos rodeiam, às nossas dúvidas e aos nossos receios.

Um dos principais tormentos da humanidade é, precisamente, o da impessoalidade da morte. A este propósito, Brian Aldiss reflecte sobre a sua arbitrariedade, referindo que: “Perhaps death has become more terrible, now that it can strike when we are among strangers, now that it is no longer hedged about with ritual and poetry, now that those who die may not be missed from any community – as was the case when the world was smaller.”² Desde que surgiu, o vampiro tem-se revelado uma das figuras mais enigmáticas e fascinantes da cultura popular, mas, desde a sua origem, está relacionado com o nosso medo da morte. Após milénios de existência, e numa época em que a morte pode surgir inesperadamente, o vampiro serve hoje,

¹ Fred Botting, *Gothic*, p. 155.

² Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. ix.

mais que nunca, para nos ensinar a lidar com estes medos, daí que tenha ganho novas facetas e esteja em permanente renovação.

Por causa das, aparentemente, intermináveis reinterpretações do tema, o vampirismo continua a ser motivo de interesse literário e cultural. A circularidade do gótico permite-lhe manter-se a par com os tempos e articular o presente com o passado. Apesar de este ser um estudo sobre a época contemporânea, é importante entender a influência de épocas anteriores na actual ficção de vampiros. É através da reflexão sobre as diferentes representações do vampiro no imaginário cultural, literário e artístico da humanidade que melhor compreenderemos como o vampiro inova, transgride barreiras ou alerta a humanidade na era actual. O Gótico representa sempre a manifestação de uma transgressão e de uma nostalgia do passado, seja no estilo de vida, seja na literatura ou na arte. Em *Nostalgia or Perversion* (2007), Isabella van Elferen fala de uma qualidade transhistórica³ do Gótico, que procuraremos demonstrar no nosso estudo, verificando como o vampiro usou o passado para se actualizar no presente e projectar-se no futuro, como também refere Dani Cavallaro:

The cultural adaptability exhibited by vampires as embodiments of a deeply ingrained fear and as appropriate vehicles for its fictional configuration mirrors the insistent resurgence of dark narratives themselves. Just as they continuously rework ongoing anxieties according to shifting historical circumstances, so the vampire changes over time and space to give contingent structures to the experience of fear.⁴

Por estar constantemente a reinventar-se, o vampiro nunca perde a sua significância social e esse é um dos seus principais triunfos. Além disso, é uma figura que encontrou expressão nas mais variadas manifestações artísticas. Ganhando forma na literatura, o vampiro afirmou-se sobretudo pela mão de Bram Stoker e o seu *Dracula* (1897). Daí, passou para a pintura, com Goya, Münch, Biegas ou Fuseli a darem-lhe novas faces. Com o advento do cinema e da televisão, o crescente interesse pelo vampiro revelado pelas sociedades americana e europeia, no geral, terminou o trabalho iniciado por Stoker, revelando ao mundo novos vampiros.

Dormente em alguns períodos da história literária, o vampiro acaba por justificar a sua imortalidade e reaparecer, quando menos se espera. Se, entre o século XVIII e XIX houve um *boom* de histórias de vampiros (com Stoker, Le Fanu, Gautier, Baudelaire, Polidori, para mencionar apenas alguns dos primeiros escritores a dedicarem o seu tempo à figura do vampiro), a partir de meados do século XX, a produção literária diminuiu para dar lugar à expansão do tema no teatro e no cinema. É preciso chegar à segunda metade do século XX para voltarmos a falar de inovações na literatura de vampiros, pois, até essa data, o que se escrevia era, basicamente, uma reescrita do que antes se tinha produzido. Assim, na década de 70, Anne Rice revolucionou o vampiro ao humanizá-lo e dar-lhe uma voz própria, numa narrativa na primeira pessoa. Os vampiros deixam de ser apenas os predadores, para nos confessarem os seus problemas e dúvidas existenciais, inspirando-nos simpatia. A partir daí, assiste-se a um renascer da literatura de vampiros, com

³ Isabella van Elferen, *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, p.2.

⁴ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 189.

toda uma geração de autores a dar continuidade às novas dúvidas da Humanidade e a retratar a revolução sexual que marcou a década de 70 e posteriores, com as inevitáveis associações à SIDA e outras doenças. Suzy Mackee Charnas, Chelsea Quinn Yarbro, Poppy Z. Brite, Kim Newman, Dan Simmons, Stephen King, Elizabeth Kostova ou Stephenie Meyer marcam uma nova geração de literatura de vampiros, que reflecte sobre a necessidade de nunca pôr a herança do passado de parte. A literatura destes autores tem as suas raízes e fundamentos no passado, mas mostra-nos vampiros que estão entre nós, movendo-se no nosso quotidiano, liderando-nos ou atacando-nos, mas sendo sempre seres sociais, que habitam as cidades e se dissolvem na multidão.

Elaborar um trabalho académico sobre a figura do vampiro pode parecer estranho ou ridículo aos mais leigos sobre o assunto, ou aos que ainda pensam no vampiro apenas como Bela Lugosi ou Christopher Lee o retrataram no cinema: rosto pálido e austero, caninos salientes, cabelo negro, fato escuro, longa capa negra, o predador que suga o sangue das suas vítimas impassíveis. Esse vampiro não é, na maior parte das vezes, levado a sério, mas ele tem o seu mérito e é o ponto de partida desta dissertação. É difícil proceder a um estudo sobre o vampiro e a ficção daí decorrente sem tentar entender como essa figura surgiu no imaginário colectivo. É esse o objectivo do nosso primeiro capítulo: reflectir sobre as origens e o desenvolvimento do mito do vampiro, procurando analisar as crenças e mitos das primeiras civilizações e ver como, ao longo da história da Humanidade, a sua imagem mítica se foi desenvolvendo e ganhando um nome e uma reputação, muitas vezes à custa de figuras históricas e superstições populares, mas também e, sobretudo, como o desenvolvimento deste sub-género literário impulsionou a sua fixação na era moderna.

No entanto, se a criação do vampiro na literatura foi aceite como natural, a sua evolução desde o século XVII tem sido alvo de constantes mudanças e polémicas. Há muito que nos distanciámos dos primeiros vampiros, mas há algo deles que ainda perdura em Lestat, Louis, Saint-Germain ou outros vampiros da era contemporânea. No segundo capítulo, procuraremos mostrar esta evolução: que faces associávamos ao vampiro do século XVIII e XIX e que faces lhe associamos agora? Com é que o vampiro se humanizou e ganhou novos contornos? Porque falamos hoje em vampiros psíquicos? Como refere Nina Auerbach: “To the jaded eye, all vampires seem alike, but they are wonderful in their versatility. (...) all are disturbingly close to the mortals they prey on. I can think of no other monsters who are so receptive. Vampires are neither inhuman nor nonhuman nor all-too-human; they are simply more alive than they should be.”⁵ É esta versatilidade dos vampiros que encontra hoje nova expressão, sobretudo na figura dos vampiros emocionais, esses sim, bem reais. Mas será que estes vampiros não existiam no passado? Por que razão surgem, cada vez mais, relações entre os vampiros da literatura e a figura do psicopata, um dos monstros da sociedade actual? O próprio conceito de monstro tem-se alterado ao longo dos tempos, acompanhando uma difícil definição do que é o Mal. A análise da tremenda versatilidade e ambiguidade do vampiro será então o tema principal do segundo capítulo do nosso estudo.

De facto, desde Stoker ou Le Fanu que o vampiro é uma figura ambígua e polivalente. Mas, se foram os ingleses e os franceses, em menor medida, que despertaram o vampiro para a literatura, foram os

⁵ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.5-6.

americanos que o popularizaram, conferindo-lhe novos traços e facetas com que Stoker nunca sonhara. O papel dos Estados Unidos da América como potência mundial reflecte-se também no impacto que a sua literatura e artes têm no resto do mundo. É daí que partem as principais manifestações do vampiro, sobretudo no que ao cinema e televisão diz respeito, numa íntima ligação com uma literatura que aprendeu com a tradição europeia, mas que soube desligar-se o suficiente para reinterpretar o vampiro até à exaustão. Novas obras literárias e artísticas não cessam de nos surpreender, com contínuas e novas maneiras de ver uma figura que, desta forma, se torna verdadeiramente imortal.

Ninguém pode contestar o papel de Edgar Allan Poe no desenvolvimento da Literatura Norte-Americana, gótica e não só. Mas este autor marcou também a literatura de vampiros, pois é pela sua mão que o tema entra no Novo Continente. Mesmo que Poe não lhe chame vampiro, é este que está presente em histórias como *Ligeia* e *The Oval Portrait*, que marcaram uma geração e influenciaram as seguintes. O forte contributo da literatura Norte-Americana será o ponto central da nossa dissertação e constitui o terceiro capítulo. Desde que Stoker escreveu a sua obra imortal até aos nossos dias, centenas de obras literárias foram escritas sobre o vampiro. O *corpus* da literatura de vampiros é demasiado vasto para ser aqui analisado ao pormenor, pelo que nos centraremos nas obras que (para nós) primaram pela originalidade ou que marcaram o público e a literatura de forma especial, até porque não se pretende um tratamento enciclopédico do tema. À semelhança do que acontecerá com as obras cinematográficas ou televisivas escolhidas, o *corpus* literário em análise é um indicador, um exemplo escolhido pela relevância alcançada. Muitas dessas obras foram influenciadas por Stoker e recriam um vampiro à semelhança do que aquele imaginou; outras, no entanto, subvertem essa influência e retratam o vampiro de formas bem diferentes. Assim, se será inevitável considerar a influência de obras como *Dracula*, de Bram Stoker, *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu ou *Ligeia*, de Edgar Allan Poe, entre outras, serão, sobretudo, analisadas algumas obras que marcaram a literatura de vampiros das últimas décadas: por um lado, as *Vampire Chronicles*, de Anne Rice, pelo seu carácter inovador e pela humanização e protagonismo que trouxeram ao vampiro, e *Lost Souls*, de Poppy Z. Brite, pela provocação e ousadia narrativas, numa era moderna e de transgressões; por outro, Suzy McKee Charnas e Chelsea Quinn Yarbro criam dois vampiros antagónicos, que merecem alguma análise; finalmente, duas obras muito recentes merecem especial atenção: *The Historian*, de Elizabeth Kostova, pela ligação ao passado que estabelece, não deixando de, por isso, ser inovadora no tratamento dado ao tema, e a trilogia *Twilight*, de Stephenie Meyer, pela jovialidade e juventude que trouxe a esta temática.

Estas autoras desenvolveram a ideia de que o vampiro não tem de ser uma força do Mal, nem uma figura estanque. Ao humanizarem o vampiro, colocaram também questões metafísicas e existenciais sobre a nossa sobrevivência. Como refere Jules Zanger,

The 'new' vampire possesses very little of that metaphysical, anti-Christian dimension, and his or her evil acts are expressions of individual personality and condition, not of any cosmic conflict between God and Satan. Consequently, the vampire's absolutely evil nature as objectified in *Dracula* becomes increasingly compromised, permitting the existence of 'good' vampires as well as bad ones.⁶

⁶ Jules Zanger, "Metaphor into Metonymy: The Vampire next door" In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 19.

Mas este papel da Literatura Norte-Americana na expansão e popularização do tema do vampiro deve muito ao grande contributo do desenvolvimento do cinema e da televisão. Se não fossem estes dois meios de entretenimento, dificilmente o vampiro teria alcançado uma fama tão notória. Hoje em dia, é cada vez mais difícil separar totalmente a ficção da realidade e não considerar uma íntima ligação entre a literatura, o cinema e a televisão. Livros são publicados e imediatamente são vendidos os direitos de adaptação ao cinema; acontecimentos da vida real inspiram escritores e argumentistas, num ciclo vicioso e interminável; personagens fictícias são criadas com base em personagens reais e personagens reais vivem, muitas vezes, as suas vidas, influenciadas por personagens fictícias. Nunca as ligações entre a literatura, a arte, a música e a vida real e quotidiana foram mais intensas como neste início de século. As metáforas e associações, que tais ligações permitem, estão à vista de todos. A Literatura Gótica, no seio da qual se desenvolveu a literatura de vampiros, é um dos campos onde, predominantemente, essas metáforas são retratadas. Para William Patrick Day,

These stories clarify the tensions and commonalties between our various ideas of humanity, ethics, and our relation to tradition. (...) At the core of the vampire story's significance for us is our nightmare struggle with hopelessness and fear, the sense that we are prey to forces beyond us, feelings that are particularly powerful, if often suppressed, in late twentieth-century America.⁷

Daí a capacidade da literatura de vampiros em encontrar expressão também na sua relação com as artes visuais. Assim, as relações entre o vampirismo, nas suas diversas facetas, e as outras artes, serão o objectivo do quarto e último capítulo do nosso estudo. A importância do cinema – através da influência de clássicos como *Nosferatu*, de F. W. Murnau ou *The Horror of Dracula*, de Terence Fisher, ou de êxitos recentes como a adaptação da obra de Stoker por parte de Francis Ford Coppola –, a mediatização da televisão, muito mais próxima dos lares americanos e internacionais – com séries pioneiras como *The Munsters* e *Dark Shadows* ou, mais recentemente, *Buffy*, *The Vampire Slayer* e *Angel* a alargarem o tema às novas gerações –, a expansão do tema às artes mais pictóricas, como a pintura, a escultura e a Banda Desenhada vão ser aqui abordadas, procurando explicar então a versatilidade da figura do vampiro e a sua actualização constante.

De facto, ao longo dos tempos, foram muitos os artistas que se sentiram atraídos pelas diferentes representações do Mal e que procuraram retratá-lo nas suas obras. O Gótico é “the art of haunting (...) a constellation of themes and moods: horror, fear, mystery, strangeness, fantasy, perversion, monstrosity, insanity”⁸ e muitos artistas passaram para a tela estas perturbações da mente. A ambivalência e perfídia do vampiro eram pontos de interesse inevitáveis para os artistas, com os grandes mestres da pintura clássica a mostrarem mundos transgressores e desconhecidos. Mais recentemente, estes pintores da era medieval e moderna foram recuperados em muita literatura de vampiros, continuando a dar forma às nossas inquietações. Também a música não escapou a esta influência gótica e vampírica, com jovens bandas rock e *punk* a atraírem multidões de adolescentes e jovens adultos a um mundo cuja música parece saída dos

⁷ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 170-171.

⁸ Sarah Burns, *The Art of Haunting*, p.4.

recônditos mais negros da mente humana. O misto de atracção e repulsa que essas obras inspiram está presente também na literatura e no cinema, cujas associações inevitáveis vão ser, igualmente, objecto de estudo neste capítulo final.

Muitos teóricos consideram que, para os adultos, o interesse pelo vampiro parece estar relacionado com um profundo desencanto e tédio pela ciência e pela razão, o que também se reflecte no crescente interesse das sociedades pelo misticismo, espiritualidade e fenómenos paranormais. O padre e sociólogo Andrew Greely, da Universidade de Chicago, explica o interesse pelos vampiros como uma busca de um sentido de vida mais profundo, ligando-o à religião; para Greely, é a tentativa de preencher um vazio espiritual que leva a este interesse:

It's a hunger for the marvelous. If you give up angels and devils (...) some people are going to turn to alien, Darth Vader and vampires. Life seems to be dull and unexciting, especially if you're just a yuppie, so you have to hunt for something marvellous enough to bring back the excitement.⁹

O facto de não sabermos se se trata de uma pessoa ou de um monstro, pela sua aparência aparentemente humana, é um dos principais motivos de interesse do vampiro. A dualidade intrínseca à sua existência está presente no ser humano, também ele ser dual por natureza, o que explica o contínuo interesse pelo vampiro. Como Richard Dyer afirma: "If the vampire is an Other, he or she was always a figure in whom we could find one's self...the despicable as well as the defiant, the shameful as well as the unashamed, the loathing of oddness as well as pride in it."¹⁰

Explicar e justificar o interesse literário do vampiro, partindo da análise e contraposição de algumas das principais obras literárias sobre este tema; entender a forma como se partiu da figura predatória do vampiro para a figura do vampiro emocional e psíquico; justificar a relação entre o vampiro e o psicopata das sociedades modernas; entender como esta figura se humanizou e enraizou na cultura popular pela via do cinema, da televisão e da Banda Desenhada; entender como se expandiu pelas camadas mais cultas da sociedade, com a ligação à arte, e se propagou pela cultura *punk*, através da música, são os principais objectivos aqui em causa. O facto de esta figura ter milhões de fãs espalhados pelo mundo perpetua o interesse em estudá-la e em mostrar a sua evolução, não só na literatura, mas também nas artes e na cultura popular contemporâneas. Se a literatura sempre espelhou a época em que é escrita, então, muito pode ser dito deste início do século XXI a partir da figura do vampiro. Que faces lhe encontramos? Que símbolos lhe associamos hoje em dia? Que perigos reflecte? É na procura das respostas a estas e outras perguntas que procuraremos descobrir a plenitude do fascínio e a versatilidade do vampiro, apreendendo o poder da sua representação literária, cinematográfica e artística e sua influência no mundo actual.

⁹ *Apud* Katherine Ramsland: "Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age" in *Psychology Today*, volume 23, Issue 11.

¹⁰ *Apud* Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 2.

1. ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DO MITO DO VAMPIRO

1.1 As crenças dos nossos antepassados e os mitos das civilizações antigas

Desde os primórdios da Humanidade que o Homem sente um íntimo e estranho fascínio pelo sangue. Primeiro, os nossos antepassados usaram-no para pintar as cavernas com motivos tribais ou decoraram os corpos em estranhos rituais em honra dos seus deuses; mais tarde, civilizações tão díspares como a grega e a inca utilizam-no em cerimónias sacrificiais de animais ou de seres humanos e em oferendas aos Deuses. A atracção do Homem pelo sangue – e pela própria Morte – não é nova e, lentamente, começou a fazer parte do inconsciente colectivo da Humanidade, ganhando forma com a figura do vampiro.

As civilizações primitivas, supersticiosas e profundamente religiosas, procuravam agradar aos seus Deuses com estes rituais, deixando-se envolver em actos considerados sanguinários e bárbaros hoje em dia. Seja como for, daqui desenvolve-se uma profunda ligação entre o ser humano e o sangue, força vital não só para o Homem, mas também para o vampiro. É precisamente esta ligação entre o vampiro e o sangue que lhe confere uma especificidade muito própria entre as outras figuras da mitologia mundial e da literatura.

O sangue é essencial à vida e o desenvolvimento da mitologia do vampiro está certamente relacionado com os preconceitos e superstições que as sociedades da antiguidade desenvolveram. Os gregos e os romanos consideram o sangue sacrificial como um elixir da juventude, facto aproveitado na mitologia do vampiro, pois é através da ingestão de sangue de seres vivos que ele se mantém jovem e forte e prolonga a sua existência. Uma série de divindades pagãs são consideradas os precursores dos vampiros no imaginário colectivo mundial. As *empusai*, lârnias e estrigas¹¹ da mitologia grega eram divindades sanguinárias de aparência feminina que sugavam o sangue e a força vital das suas vítimas, tal como o vampiro irá fazer. *Empusai* era a filha do deus Hecate e assemelhava-se a um ser demoníaco com uma perna de bronze. Ela transformava-se numa jovem e linda rapariga que seduzia os homens enquanto estes dormiam, sendo considerada uma das deusas mais sanguinárias da mitologia grega. A lârnia era um monstro com cabeça de mulher e corpo de serpente que, segundo a lenda, seria amante de Zeus e sugava o sangue às crianças ou devorava-as. As estrigas, por seu lado, eram consideradas feiticeiras – a palavra deriva do latim *strix*, que denominava uma ave que bebia sangue e que era semelhante às sereias. De acordo com a lenda, as estrigas eram mulheres demoníacas com corpo de corvo que sugavam o sangue de bebés e retiravam a virilidade e vitalidade aos homens enquanto estes dormiam. A partir do século VII, os Romanos passam a utilizar as palavras *strige* ou *strigoi* para designar o que chamaremos de vampiros. Na mitologia hebraica, as *succubi* e os *incubi* eram considerados anjos caídos que apareciam aos homens e às mulheres, respectivamente, sugando-lhes a vitalidade e o sangue ou tornando-se seus amantes. No entanto, apesar de várias semelhanças nas atitudes destes seres com os vampiros, estamos ainda a falar de entidades divinas, e não de mortos-vivos como o vampiro típico. Para o psicanalista francês Jacques Lacan, personagens como as estrigas ou as

¹¹ Ver Anexo1: Figuras 1 e 2, p.203.

lâmias, que antecedem o vampiro, mas que partilham com ele várias características, são considerados “protovampiros”¹².

Nos países do Norte da Europa, lendas como a de Siegfried já mostram a ligação entre o sangue e a imortalidade. Esta lenda relata que Siegfried bebeu e banhou-se no sangue do dragão que matara, tornando-se incorruptível e imortal. Sociedades antigas, como a Persa, Babilónica, Maia ou Asteca, também praticavam rituais de sangue (por exemplo, os Astecas comiam o coração e bebiam o sangue dos prisioneiros em cerimónias rituais, para satisfazerem os Deuses e ganharem fertilidade e imortalidade). Registos das sociedades assíria e babilónica confirmam a crença em seres vampíricos, como os *Seven Spirits*, demónios sanguinários descritos em inscrições cuneiformes que podem ser traduzidas da seguinte forma: “They range against mankind:/ They spill blood like rain, / Devouring their flesh (and) sucking their veins.”¹³ Também na Babilónia, acreditava-se que os mortos que não encontravam o descanso eterno na sua sepultura regressavam para atormentar os vivos. Uma das primeiras provas da crença nos vampiros na época da pré-história, um vaso que retratava uma pessoa a lutar contra um ser monstruoso que estava a tentar sugar-lhe o sangue, foi encontrada na zona do Irão e de Marrocos. São estes os primórdios das lendas, apesar de ainda não podermos falar em “vampiros” na mesma acepção com que utilizamos o termo hoje em dia.

Também podemos encontrar raízes do vampirismo nos primeiros tempos do Cristianismo. Lilith¹⁴, mencionada no Talmude¹⁵ como a primeira mulher de Adão, é uma das primeiras figuras femininas a ser associada ao vampirismo. Curiosamente, a maioria dos primeiros vampiros da literatura são homens, mas as primeiras associações ao vampirismo nas sociedades e civilizações da Antiguidade são com figuras femininas, como já vimos através das referências às lârnias, estrigas e *empusai*. Segundo a lenda, Lilith foi a mulher de Adão antes da criação de Eva, mas, insatisfeita com ele, abandonou-o e voltou-se para as forças do Mal. Ela sugava o sangue de bebés e, à semelhança das entidades referidas anteriormente, despojava os jovens da sua vitalidade e força. Para os Hebreus, o sangue representa a alma de um corpo e é simultaneamente símbolo de vida e de impureza, pelo que beber sangue de um ser é estritamente proibido. Lilith dá uma representação concreta a esta transgressão e o Levítico, o terceiro livro da Bíblia, refere esta proibição: “Eu disse aos filhos de Israel : « Não comais o sangue de nenhuma espécie de ser vivo, pois o sangue é a vida de todo o ser vivo e quem o comer será exterminado ».”¹⁶ O criminologista português José Martins Barra da Costa explica como o vampirismo está ligado à religião:

O *Livro de Nod* explica que a origem dos vampiros está directamente ligada ao mito judaico-cristão de Caim e Abel. Diz-se que Caim, após a morte de Abel, foi amaldiçoado por Deus. Orgulhoso, Caim preferiu sofrer as punições a prostrar-se perante Ele, para lhe pedir perdão. Foi em resultado dessa acção que se estruturaram as maldições que todo o vampiro carrega: horror ao fogo, à luz, à vida eterna e à solidão que vem com ela.¹⁷

¹² Apud Jean Marigny, *Drácula*, p. 125.

¹³ Apud Brian J. Frost, *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 5

¹⁴ Ver Anexo 2: Figura 3, p. 203.

¹⁵ O Talmude é uma obra que compila uma série de leis, tradições, lendas e costumes judaicos, de acordo com os ensinamentos de Moisés.

¹⁶ *Bíblia Sagrada*, Levítico, IV – 17, 14.

¹⁷ José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 203.

No entanto, o Cristianismo acabará por conferir ao sangue uma conotação mais positiva. O Antigo e o Novo Testamento mostram o medo ou o poder de que “o princípio vital de toda a criatura é o sangue que se encontra no seu corpo.”¹⁸ No *Novo Testamento*, transmite-se a ideia que Cristo salvou a humanidade ao verter o seu sangue na cruz e o *Evangelho de S. João* também fala das virtudes do sangue, força poderosa e redentora. Ainda hoje, o vinho utilizado nos rituais sagrados simboliza o sangue de Cristo e recorda a Última Ceia. A crença cristã vai defender a ideia de que, quando um corpo morre, a sua alma aguardará a ressurreição, desde que nos arrependamos dos pecados e os confessemos no último sacramento dado pela Extrema-Unção. Os que não recebem a Extrema-Unção ficam excluídos da salvação e não encontram o descanso eterno. É o caso dos vampiros, almas condenadas que não pertencem nem ao mundo dos vivos, nem ao dos mortos e não procuram a ressurreição, fazendo tudo para evitar a morte e se manterem “vivos”.

1.2 A Idade Média e o propagar das superstições

Durante a Idade Média, acreditava-se que o sangue tinha poderes sobrenaturais, o que favoreceu a propagação do mito do vampiro. A crença no valor redentor do sangue era levada ao extremo de curandeiros e “médicos” receitarem sangue de jovens virgens como remédio para a cura de todos os males e como prevenção do envelhecimento.

É a partir do século XI que começam a aparecer os primeiros rumores da existência de corpos de mortos que são encontrados em perfeito estado de conservação, fora do seu túmulo. A ideia dos mortos-vivos sugadores de sangue vem sobretudo dos países nórdicos e das ilhas britânicas, fortemente influenciados pelas crenças celtas. Crónicas como *De nugis curialium* (1193), de Walter Map, e *Historia Regis Anglicarum* (1196), de William de Newburgh, ambas em latim, contêm vários relatos sobre corpos de defuntos, geralmente excomungados, que saíam dos túmulos para perturbar ou matar as pessoas mais próximas. Quando os túmulos eram abertos, os seus corpos eram encontrados muito bem conservados. Estas crónicas inglesas apelidam estes seres de “cadáveres sanguessugas”, os precursores dos vampiros.

Nos séculos XIV e XV, época marcada por superstições e preconceitos, e onde o conhecimento científico confundia mais do que esclarecia, o vampirismo propaga-se pela Europa e as suas principais manifestações estão associadas às grandes epidemias de peste, sobretudo na Europa de Leste, onde a crença do vampiro se enraíza de forma muito significativa, perdurando até aos dias de hoje. Na Idade Média, estas epidemias eram consideradas obras do demónio. Muitas pessoas eram enterradas sem se confirmar a sua morte e, quando os túmulos eram abertos, encontravam-se vestígios de sangue, muito provavelmente resultantes de uma longa agonia no caixão, mas que eram entendidas como sinais demoníacos. Desde o início, o vampiro foi assim considerado uma representação de algo, uma metáfora que só mais tarde será plenamente compreendida, como explica William Patrick Day:

¹⁸ *Ibidem*.

The vampire of European folklore primarily served to provide an explanation for the spread of fatal illness among a family or group of neighbours in an era in which the mechanisms of contagion were unknown. Thus, from the beginning, vampires were a metaphor, though people didn't realize it, giving human shape to viruses and bacteria.¹⁹

Em 1440, o antigo companheiro de armas de Joana d'Arc, Giles de Raisse²⁰ (1400-1440) vai acabar por ser associado ao vampirismo. Alquimista, de Raisse procurou encontrar no sangue o elixir da vida eterna e sabe-se que torturou e matou mais de 300 crianças. A sua perversidade leva-o a ser considerado um dos primeiros “vampiros” históricos.

Mas foi na actual Roménia que a crença do vampiro mais se enraizou. Para se defenderem da invasão turca, os nobres romenos criaram a Ordem do Dragão, baseada na mitologia do sangue. Pertencente a esta Ordem, a família Cillei ficou conhecida pela sua crueldade e despotismo. Diz-se que Hermann de Cillei mantinha relações pervertidas com a sua irmã Bárbara, que inspirou a personagem Carmilla, de Le Fanu, e o próprio Hermann escreveu o livro *Prática do Vampirismo*, onde aconselhou cada ser humano a ser: “aquele que nunca dorme, não sucumbe aos automatismos, nunca se esquece de si próprio nem um segundo, um ser que vence o coma e a morte. O vosso corpo prosseguirá.”²¹

O vampiro histórico por excelência, porém, é Vlad Tepes, o Empalador (1431 e 1476). Vlad nasceu em Sighisoara, na Valáquia, província dos Cárpatos, onde reinou entre 1456-1462. Foi um produto da Europa do seu tempo, da Renascença, período de transição, marcado ainda pelo feudalismo e um enorme poder da Igreja. O seu pai, Vlad, fora investido na Ordem do Dragão, que tinha como um dos objectivos principais a defesa e propagação do Cristianismo, ou seja, a organização de cruzadas contra os turcos infiéis, e é curioso verificar como os historiadores de Tepes o classificam de cruzado e defensor da fé. Vlad foi chamado “dracul” pelo seu povo, porque era um “draconista”, ou seja, membro da Ordem do Dragão. Por outro lado, ao ver o dragão no seu escudo e moedas, o povo deu-lhe esse apelido, referindo-se ao “demónio”, “diabo”, porque, na iconografia ortodoxa, especialmente na representação de S. Jorge a matar o dragão, este simboliza o demónio. Drácula significa, pois, “o filho do dragão”.

Além de aprender as artes da cavalaria e da guerra, Drácula foi criado numa época em que se ensinava aos herdeiros nobres que eram pessoas especiais, diferentes dos comuns mortais. Em 1437, o seu pai assinou uma aliança com os turcos, mas, cinco anos depois, numa visita à corte turca com os dois filhos, Radu e Drácula, o monarca vê-se obrigado a fugir e a deixar os filhos como reféns. Durante seis anos, os dois irmãos ficam em cativeiro, factor que marca definitivamente a personalidade de Drácula. Ao ser libertado, Drácula alia-se à coroa húngara e procura vingar a morte do pai e do irmão mais velho. A vassalagem de Drácula à coroa húngara e à causa cristã afastavam-no definitivamente dos seus ex-protectores turcos e incentivam-no à reconquista do trono valáquio, ocupado pelo assassino do seu pai. Em 1456, Vlad já era príncipe da Valáquia, com apenas 25 anos.

É quase certo que foi um homem inteligente, astuto, com uma personalidade autoritária e instintos cruéis, que queria acabar com o poder da nobreza, centralizar a administração do estado e criar uma força

¹⁹ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 12.

²⁰ Ver Anexo 3: Figura 4, p.204.

²¹ *Apud* José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 193.

militar leal apenas a ele próprio. Numa carta de 1457, explica a sua filosofia política e o seu desejo de poder: “...quando um rei ou o príncipe é poderoso e forte no seu país, poderá fazer a sua vontade, mas quando não tem poder, outro mais poderoso do que ele esmagá-lo-á e fará o que quiser.”²² Daqui virá o desejo de derrotar o rei húngaro e o sultão da Turquia, para poder assim aumentar os seus territórios e consolidar o poder. A maioria dos camponeses adorava-o, pois facilmente recompensava alguém de origem humilde, mas o mesmo não pode ser dito dos boiardos, os nobres, alvo da sua perseguição.

Durante o seu reinado de 1456 a 1462, estima-se que Drácula tenha mandado matar mais de 40 mil pessoas, para seu belo prazer. Drácula acreditava no poder divino do soberano e são muitas as histórias sobre as suas crueldades. Há uma tradição local que diz que Drácula gostava, desde pequeno, de assistir à execução dos criminosos no seu castelo. Ele recompensava o trabalho árduo e condenava a preguiça e devassidão, numa tentativa de impor um código de conduta. Por exemplo, diz-se que, decidido a acabar com os vagabundos, coxos, pobres e cegos, os mandou reunir todos num grande banquete. Estupefactos, os convivas deram vivas ao seu benfeitor, mal adivinhando que iam ser fechados no edifício das festas e queimados vivos. “Estes homens vivem do suor dos outros, por isso são inúteis para a humanidade. (...) São piores do que ladrões. Que estes homens sejam erradicados da minha terra!”²³, dizia.

A época de Drácula favoreceu estes horrores. Foi uma época de cinismo e desespero, com doenças como a sífilis, a tuberculose ou a lepra a explicarem muita da crueldade e o pouco respeito pela vida manifestado na altura. A sua fama de sanguinário e diabólico colocou-o nos anais da História e o seu método preferido era o empalamento, método que não lhe foi original, mas que se assemelha muito ao cravar da estaca no coração do vampiro, curiosamente. Para muitos, Drácula é um herói nacional, pela guerra que lançou contra os turcos, mas, pelos actos de canibalismo que também praticava, assemelha-se muito aos vampiros. Executava pessoas das mais diversas formas e a visão dos campos de estacas com vítimas empaladas aterrorizava os soldados inimigos. Como referem Radu Florescu e Raymond T. McNally, dois dos seus maiores investigadores, ele “Cegava, estrangulava, enforcava, queimava, cozia, esfolava, assava, rachava, pregava, enterrava vivos e mandava apunhalar as vítimas.”²⁴

Regressado à Transilvânia em 1462, depois de uma nova invasão turca, recebe a notícia do suicídio da esposa, que se sacrificou para não cair nas mãos dos turcos. Ainda hoje é chamado Rîul Doamnei, “rio da princesa”, ao rio onde a amante de Drácula se suicidou, para não cair nas mãos dos turcos, lenda mencionada em muitas adaptações cinematográficas e obras literárias centradas na sua figura, como veremos adiante.

O seu irmão Radu, que estivera no cativeiro com ele, na Turquia, durante a juventude, começa a aliciar as populações da Valáquia para se revoltarem contra Drácula e propõe a paz com os turcos, com quem sempre tivera boas relações. O pedido era aliciante e depressa o povo e os seus soldados começaram a abandonar Drácula. Drácula acabou por ser preso pelo rei da Hungria, que o manteve prisioneiro cerca de 12 anos. A morte do seu irmão Radu ajudou à sua reabilitação e Drácula acabou por casar com uma familiar do rei e mudou-se para Peste, na Hungria. Consegue recuperar o trono na Valáquia, mas é morto em combate e

²² *Apud* Radu Florescu & Raymond T. McNally, *Drácula. O Príncipe de Muitos Rostos. A sua vida e a sua época*, p. 140.

²³ *Idem*, p. 155.

²⁴ *Idem*, p. 160.

decapitado pouco depois, provavelmente pelos turcos. Tinha 45 anos. Uma característica curiosa é o seu gosto pela paz espiritual, pela solidão e tranquilidade dos mosteiros da Valáquia, nomeadamente o de Snagov²⁵, que mandou reconstruir e onde dizem ter sido sepultado. Investigações ao local encontraram dois túmulos, um vazio, no centro do altar, e outro com umas ossadas, sem cabeça, numa parte escondida da igreja. Vestígios e provas arqueológicas, nomeadamente um anel, perderam-se ao longo dos tempos, não se sabendo o que verdadeiramente aconteceu ao corpo.

A lenda de Drácula começou ainda quando ele era vivo, com os monges católicos da Transilvânia a escreverem aterrorizados com as suas atrocidades. Em 1463, o poeta alemão Michael Beheim escreveu o poema “História de Um Louco Sedento de sangue chamado Drácula da Valáquia” e leu-o ao Imperador Romano Frederico III. Até agora, foram descobertos treze histórias diferentes sobre o terror de Drácula, dos séculos XV e XVI, em vários estados alemães, autênticos *bestsellers*, que impulsionaram a continuação da escrita sobre Vlad nos séculos posteriores. Historiadores turcos também escreveram sobre Drácula, denegrindo a sua imagem, obviamente. Um panfleto de Nuremberga²⁶ (1499), que retrata cenas de empalamento, da autoria de Ambrosius Huber, é introduzido da seguinte forma:

Here begins a very cruel frightening story about a wild bloodthirsty man, Dracula the voevod. How he impaled people and roasted them and with their heads boiled them in a kettle, and how he skinned people and hacked them into pieces like a head of cabbage. He also roasted the children of mothers and they had to eat their children themselves. And many other horrible things are written in this tract and also in which land he ruled.²⁷

Já os russos vêem Drácula como uma figura cruel, mas justa. Na Roménia, o povo acreditava na existência do *nosferatu* (*necuratul*), literalmente “o impuro”, que, na Roménia, significa o diabo, mas, mesmo assim, Drácula é visto com uma tonalidade muito mais agradável, enaltecendo-se a sua faceta heróica e os seus feitos na luta contra os turcos, na manutenção da segurança e estabilidade do país.²⁸

A crueldade de Drácula chamou a atenção de Bram Stoker, que se inspirou livremente na sua figura para criar o seu *Dracula* (1897), apropriando-se também do cognome, que se tornaria sinónimo do vampirismo, apesar da personagem histórica ter, eventualmente, ganho uma dimensão e uma identidade diferentes da do vampiro. Curiosamente, a obra de Stoker nunca foi traduzida para romeno. Mas, para Radu Florescu e Raymond T. McNally, autores de *Drácula. O Príncipe de Muitos Rostos. A sua vida e a sua época*, o vampiro da ficção fica a perder na comparação. O primeiro historiador científico da Roménia, A. D. Xenopol, considera-o “uma das personalidades mais fascinantes da história.”²⁹ O seu aspecto é conhecido através da cópia de um retrato³⁰, de autor desconhecido (2ª metade do século XVI, a partir de um original de finais do século XV), o primeiro retrato em tamanho natural de um príncipe romeno. A verdade é que os factos e a crueldade da vida do Drácula histórico ultrapassam qualquer ficção escrita sobre ele. O século em

²⁵ Ver Anexo 4: Figuras 5 e 6, p. 204.

²⁶ Ver Anexo 5: Figura 7, p. 205.

²⁷ *Apud* Raymond T. McNally & Radu Florescu, *In Search of Dracula*, p. 79.

²⁸ O 500º aniversário da morte de Vlad Tepes, em 1976, foi assinalado com a impressão de um selo com a sua imagem, emitido pelas autoridades do regime romeno de Ceausescu, elevando-o a herói nacional.

²⁹ *Apud* Radu Florescu & Raymond T. McNally, *Dracula. O Príncipe de Muitos Rostos. A sua vida e a sua época*, p. 39.

³⁰ Ver Anexo 6: Figura 8, p. 205.

que viveu foi marcado por guerras tão ou mais sangrentas e cruéis como as actuais e pelo confronto entre o Oriente e o Ocidente, o Cristianismo e os Muçulmanos, mas não é desculpa para os actos cometidos.

Com todos estes antecedentes, nos finais do século XV, a existência do vampiro é oficialmente reconhecida um pouco por toda a Europa e mundo civilizado da altura. Em 1484, o Papa Inocêncio VIII aprova a publicação da obra *De Malleus Maleficarum*, de Jakob Sprenger e Heinrich Kramer, dois monges dominicanos, onde se reconhece a existência dos mortos-vivos. Na segunda metade do século XVI, no seio da Reforma, a posição da Igreja e da maioria da população é que os vampiros são demónios que se apoderam dos corpos dos mortos para atacarem os seres vivos.

No início do século XVII, outra figura histórica abala as mentes e corações das populações e reforça a crença na existência de vampiros. Erzsébeth Bathory³¹ (1560-1614), condessa húngara, é acusada de torturar e matar selvaticamente entre 80 a 300 raparigas que habitavam na zona do seu castelo de Csejthe, na actual Eslováquia, perto dos montes Cárpatos. Criada no seio de uma família de Protestantes, Erzsébeth (ou Elizabeth) casa em 1575 com o conde Ferencz Nadasdy. Foi durante as ausências do marido, envolvido nas constantes guerras que assolavam aqueles territórios, que Bathory se iniciou na magia negra e na tortura das suas vítimas, ajudada por alguns criados mais fiéis e, após a morte do seu esposo, em 1604, dedica-se livremente àquelas práticas. Bathory será travada em 1610, após um ataque ao seu castelo levado a cabo pelo primo, o conde Gyorgy Thurso, que apanha a condessa e o seu fiel criado Turko em flagrante. Quando foram levados a julgamento, Bathory e os seus criados foram acusados de terem assassinado mais de 650 raparigas. Os criados foram executados, mas a condessa foi salva da pena de morte pelas ligações que mantinha com a família real. Bathory foi aprisionada num quarto do castelo, sem portas nem janelas, só com uma pequena abertura para comida, onde permaneceu fechada até à sua morte, em 1614, após o que o castelo foi abandonado, restando apenas ruínas hoje em dia.

Mais de cem anos depois, um padre chamado Turoczy descobriu as cópias do julgamento original e, em 1720, numa época em que a crença do vampiro estava já vincadamente marcada na Europa, publica um livro onde relata o prazer que Bathory tinha quando bebia sangue das suas vítimas, no qual se banhava também, acreditando que, assim, prolongaria a sua beleza e juventude. Bathory vai servir de modelo para vários vampiros aristocratas e femininos, como Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu. Os acontecimentos pelos quais Bathory ou Vlad Tepes são responsáveis nada têm de sobrenatural, mas são uma prova de como o ser humano tem em si a capacidade de se tornar um verdadeiro monstro.

1.3 O vampiro na era do Renascimento e da Razão

Durante o século XVII, as superstições relacionadas com os vampiros estendem-se pelos Balcãs, Grécia, Rússia e Europa de Leste, onde as influências do Renascimento – que se faziam sentir pela Europa Ocidental – eram de mais difícil divulgação. Nestas regiões isoladas, a maioria da

³¹ Ver Anexo 7: Figura 9, p. 206.

população era composta por camponeses analfabetos, facilmente influenciáveis e predispostos a aceitarem superstições que a própria Igreja Bizantina ou Ortodoxa nada fazia para refutar. No Ocidente, nesta altura, a Igreja Católica e Protestante levava a cabo uma autêntica caça às bruxas, reprimindo as superstições pagãs. Desenvolve-se também nesta altura a lenda do lobisomem, que tem a sua origem na demonologia medieval. Sigismundo (1368-1437), rei da Hungria, e a Igreja reconhecem oficialmente a sua existência em 1414 e, entre 1520 e os meados do século XVII, são assinalados mais de três mil casos de licantropia na Europa. Hoje em dia, pensa-se que a lenda do lobisomem estará relacionada com algumas doenças hereditárias que provocavam um excesso de pilosidade. Mas, naquela altura, espalha-se a ideia de que, após a morte, o lobisomem se transforma em morto-vivo sugador de sangue dos seres vivos e os seus dentes afiados são associados ao vampiro. Na Grécia, os vampiros dão pelo nome de *vrykolakas* e referem-se sobretudo aos excomungados ou suicidas, cujos corpos surgem preservados e saem dos túmulos para atacar os vivos. Este termo designa também os lobisomens, acentuando a ligação entre as duas figuras.

De acordo com Diana Phillips-Summers, em *Vampires A Bloodthirsty History in Art and Literature* (2004), Leo Allatius, um historiador e teólogo grego, foi um dos primeiros autores a escrever sobre os vampiros. Allatius trabalhou muitos anos na Biblioteca do Vaticano e, em 1645, escreve um livro dedicado às crenças do povo grego, *De Graecorum hodie quirundam opinionibus* (traduzido para inglês como *On certain modern opinions among the Greeks*), onde dedica vários capítulos ao vampiro grego, o *vrykolakas*, descrevendo-o como um corpo possuído por demónios, e apontando os vários procedimentos da Igreja para o destruir. Ainda não existe a palavra “vampiro”, mas, mesmo sem esta designação, a crença no vampirismo espalha-se pela Europa e é uma espécie de “psicose colectiva” na Europa de Leste, sobretudo, conhecendo os primeiros registos e testemunhos escritos nas primeiras décadas do século XVIII. As populações desta zona, sobretudo da Transilvânia, tinham o costume de exumar os cadáveres para os matarem outra vez, o que era, no mínimo, estranho, mas as crenças espalham-se lentamente pelos outros países do Ocidente.

Durante o período do Iluminismo, apesar do domínio do pensamento racional, o vampirismo triunfa e desperta o interesse da sociedade europeia. Donna Heiland, em *Gothic and Gender*, menciona que: “From 1730 to 1735, all we hear about are vampires.” So say Deleuze and Guattari, and they are not only right, but arguably understanding the case.”³² Durante a primeira metade do século XVIII assiste-se à produção de imensos relatórios sobre vampirismo. A obra *Visum et Repertum* (1732), que significa “Visto e Revelado”, espalha a crença do vampiro pela Europa e pelas classes dirigentes. Escrita pelo médico militar Johannes Flückinger, a obra baseia-se nos relatórios oficiais dos médicos a quem era ordenado que efectuassem aberturas de túmulos e análise de cadáveres que se supunha serem de vampiros. É nestes relatórios que se pensa que foi utilizada a palavra “vampiro” pela primeira vez. De acordo com Jean Marigny, em *Sang pour Sang, le réveil des vampires* (1993), foi nos arquivos da biblioteca de Viena que o professor Antoine Faivre encontrou o relatório oficial da investigação feita ao túmulo de Peter Plogojowitz, um camponês húngaro, morto em 1725, acusado de ter assassinado várias pessoas e posteriormente categorizado como vampiro, após uma investigação ao seu túmulo. Soldados alemães juram ter visto Plogojowitz mais de dez semanas

³² Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, p.106.

após a sua morte, apesar de este ter sido enterrado de acordo com as práticas comuns na época. Antes de morrerem de doença desconhecida, as vítimas afirmaram que aquele lhes tinha aparecido no leito da morte. Estes e outros testemunhos levaram a que o cadáver fosse exumado. Quando se abriu a campa, verificou-se que o corpo estava muito bem conservado, as unhas e o cabelo tinham crescido e havia vestígios de sangue nos lábios. Os camponeses enterraram uma estaca no coração de Plogojowitz e queimaram o cadáver. Este testemunho associa o vampirismo a uma praga, já que as vítimas morreram rápida e consecutivamente. Para os camponeses, os factos eram suficientes para dizerem que estavam perante o ataque de um vampiro, associado à morte e às epidemias. É no relatório da exumação do cadáver de Peter Plogojowitz que se pensa que a palavra “vampiro”, escrita *vanpir*, é escrita pela primeira vez.

Na Transilvânia, o vampiro é chamado *vampir* ou *upir*. A palavra *vampir* entrou na cultura ocidental por influência da língua da região das actuais Eslovénia e Bulgária, que, por sua vez, a foi buscar ao russo, onde também eram utilizadas as palavras *vipir* ou *vepir*. Em 1732, é utilizada pela primeira vez a palavra “vampyre”, em França, na revista *La Glaneur*, incluída no relato do caso de Arnold Poole (ou Paul), um camponês que morreu em 1726, num acidente, e que foi considerado responsável pela morte de grande parte da população de uma aldeia sérvia. Tal como com Plogojowitz, foi levada a cabo uma investigação pelas autoridades e, exumado o cadáver, descobriram sangue no corpo e vestes, procedendo-se com a sua execução pela estaca de madeira no coração e posterior cremação. Poole foi, pois, classificado de vampiro. De acordo com Jean Marigny, é em 11 de Março de 1732 que o *London Journal* usa pela primeira vez a palavra “vampiro” na língua inglesa.

Os vários casos de suposto vampirismo identificados nesta altura inspiram uma série de tratados e estudos sobre o tema no mundo ocidental, espalhando-o pelos circuitos literários e académicos. A tradição oral, que tipicamente relatava as tradições ligadas ao vampirismo, levava, muitas vezes, a más interpretações e ao lançamento de boatos anedóticos. Com o triunfo da razão, esses boatos serão analisados de forma mais séria e ponderada. O primeiro tratado sobre o tema, publicado em 1679, em Leipzig, por Philip Rohr, é o *Dissertatio Historica-Philosophica de Masticatione Mortuorum*, que tenta explicar que os vampiros são corpos possuídos pelo Diabo. Esta explicação sobrenatural foi contestada pelos que faziam a apologia da razão e, em 1728, ainda em Leipzig, Michael Ranft refuta a tese de Rohr no seu *De Masticatione Mortuorum in Tumulis Liber*, defendendo que, mesmo que os mortos possam afectar os vivos de alguma forma, eles não podem aparecer após a sua morte e o Diabo não tinha poderes para entrar nos seus corpos. Num texto de 1732, “Dissertatio Physica de Cadauveribus Sanguisugis”, John Christian Stock fala dos aspectos fisiológicos ligados aos sugadores de sangue e, em 1733, Heinrich Zoff publica *Dissertatio de Vampiris Serviensibus*, onde afirma que os vampiros só existem em sonhos e sob uma influência demoníaca.

A Igreja não podia deixar de se pronunciar sobre o tema e, em 1746, o monge beneditino Dom Augustin Calmet³³ (1672- 1757), o mais conhecido investigador de vampiros do início do século XVIII, publica, em Paris, *Traité sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, broucolaques de Hongrie, de Moravie, etc.*³⁴, obra em dois volumes que pretendia negar o vampirismo, mas que,

³³ Ver Anexo 8: Figura 10, p. 206.

³⁴ Ver Anexo 9: Figura 11, p. 207.

ironicamente, acaba por apresentar uma quantidade considerável de exemplos de supostos vampiros. Sendo um teólogo, Calmet entendia as implicações que reconhecer a existência de vampiros podia ter nas considerações sobre a vida depois da morte. Apesar da vasta pesquisa que efectuou sobre o tema, ele próprio admite não chegar a nenhuma conclusão, mas “it is impossible not to relate to the widespread belief in these countries that these creatures have come directly from their graves and are capable of causing everything mentioned.”³⁵ Na terceira e última edição da obra, apesar de não chegar a nenhuma conclusão definitiva, o autor conclui que os vampiros são pessoas que morreram e foram enterradas, mas que saíram dos túmulos para atacar os vivos, sugar-lhes o sangue e matá-los. Desta forma, ainda que indirectamente, através de Calmet, a Igreja reconhece a existência destes seres. O próprio Papa Bento XIV, Próspero Lambertini, dedica algumas páginas aos vampiros, para negar a sua existência em nome da razão, no seu *De Servorum Dei Beatificatione et de Beatorum Canonizatione*, em 1749. Em 1755, Gerhard van Swieten confirma a vitória do pensamento racionalista do século XVIII, com um tratado onde defende que o vampirismo não é mais que uma superstição baseada na ignorância.

É a partir do século XVIII que se começam a definir as principais características dos vampiros tradicionais: não são fantasmas ou demónios; são mortos que regressam à vida e saem dos seus túmulos de noite para sugar o sangue dos mortais e prolongar a sua existência; as suas vítimas tornam-se vampiros após a sua morte; podem transformar-se noutros animais; o meio mais eficaz de os matar é com uma estaca de madeira no coração e o alho é uma protecção eficaz. A ausência de reflexo e as mordeduras pelos caninos salientes parecem invenções da literatura e do cinema, já que não são mencionadas nas primeiras crónicas sobre o assunto. Os mais susceptíveis de se tornarem vampiros eram os excomungados ou suicidas, os que dedicavam muito tempo aos prazeres da carne ou às ciências proibidas, as vítimas de morte violenta, bruxas, natos mortos, os que não foram sepultados numa sepultura cristã ou abandonavam os caminhos da santidade.

O termo “vampiro” depressa se estendeu para outros campos e, se consultarmos um dicionário enciclopédico, verificamos que um dos seus significados tem a ver com um pequeno morcego cujo habitat é sobretudo a América do Sul. A espécie mais comum é o *Desmodus rotundus* e um dos seus traços mais marcantes é a tendência para sugar o sangue enquanto as suas vítimas – humanas ou animais – estão adormecidas, à noite. Ora, em 1760, Georges-Louis Leclair de Bouffon apelida de “vampiro” estes morcegos sugadores de sangue, dando origem a uma longa e muito próxima associação entre o vampiro e o morcego.

Mas, lentamente, as ideias do Renascimento e Iluminismo conseguem espalhar-se e afirmar-se por toda a Europa e a crença no vampiro sofre um declínio. As epidemias também são controladas e os relatos de casos de ataques de vampiros diminuem. A Igreja condena-os em nome da lógica e do bom senso; a industrialização crescente da Europa muda crenças e estabelece estilos de vida onde não há lugar para superstições e monstros ancestrais. Praticamente só na remota região dos Cárpatos é que a crença no vampirismo nunca perde força. No entanto, apesar de não haver uma prova da sua existência concreta, muitos artistas e escritores começam a dedicar a sua atenção ao vampiro, que lhes serve de fonte de inspiração. Por exemplo, a partir de 1793, Goya inicia a sua série *Caprichos*, povoados de monstros do nosso

³⁵ Apud Diana Philipps-Summer, *Vampires, a Bloodthirsty History in Art and Literature*, p. 66.

inconsciente, muitos deles representados pela figura do morcego, que, como já vimos, vai simbolizar o vampiro. Para o homem moderno, os vampiros eram bem reais, pois concretizavam as suas crenças e desejos mais profundos e secretos.

1.4 A (re)descoberta do vampiro pela Literatura

Pensa-se que a introdução da temática do vampiro na literatura europeia começou com um poema anglo-saxão intitulado *A Vampyre of the Fens*, escrito no início do século XI, mas, recentemente, alguns investigadores contestam essa posição. No entanto, o vampiro desapareceu da literatura de ficção europeia até ao século XV, quando Sir Thomas Malory o menciona brevemente na sua obra *Le Morte D'Arthur* (1485), com uma mulher da nobreza a manter-se viva num castelo através da ingestão de sangue de virgens. No século XVIII, as obras *Juliette* (1791) e *Justine* (1796), do Marquês de Sade, apresentam o vampirismo ligado ao Grotesco e ao erótico. Mas são os poetas românticos que revitalizam o vampiro nos seus poemas, apesar de se tratar de um vampirismo muito alegórico ainda, inspirado sobretudo nos modelos alemães. O movimento Romântico que marcou o século XVIII, com a sua luta contra um positivismo materialista e a Revolução Industrial e uma nostalgia por um passado perdido, vai proclamar a primazia do indivíduo e dos seus sentimentos, em detrimento da sociedade. Os românticos preocupavam-se com as ligações entre o amor e a morte e como o prazer, por vezes, se liga com a dor. Assim, eles viam o vampiro como um sedutor irresistível, a personificação dos desejos mais obscuros do Homem. Além disso, apesar de influenciada pelas inovações tecnológicas, a sociedade inglesa dos finais do século XVIII não deixa de sentir um grande interesse pelo sobrenatural.

Em 1748, o poeta alemão Heinrich August Ossenfelder consagra ao vampiro um curto poema, *Der Vampir*³⁶, considerado por muitos a primeira obra de ficção sobre vampiros, aliando já a sensualidade ao ataque do vampiro e o sugar do sangue ao beijo; em 1773, Gottfried August Bürger escreve *Lenore* e, em 1797, Johann Wolfgang von Goethe dedica o seu longo poema *Die Braut von Korinth* (*The Bride of Corinth*)³⁷ ao vampirismo. Goethe baseou o seu poema numa história grega sobre Philinon, uma jovem que morreu virgem e que regressa dos mortos para conhecer os prazeres carnavais. Neste poema, uma jovem sedutora revela-se como uma das primeiras mulheres fatais da literatura, não havendo uma repugnância pela figura vampíresca que ela encarna, mas uma atracção. A partir daqui, o vampiro torna-se um símbolo para os poetas e acaba por ser uma metáfora das paixões perigosas e fatais, tão do agrado dos românticos.

Em 1801, é encenada, em Turim, a ópera *Il Vampiro*, do italiano De Gasperini e, em 1869, surge uma das primeiras obras sobre o vampiro no seio do Romantismo, *Il Vampiro*, de Franco Mistrali. As mulheres são apresentadas como mulheres fatais e sedutoras. É o caso de Géraldine em *Christabel*, de Coleridge, em 1816 – um dos primeiros exemplos de relações lésbicas entre o vampiro e as suas vítimas, com uma mulher-serpente que assume a identidade de Christabel –, e *Lamia*, de Keats, em 1820 – que

³⁶ Ver Anexo 10: Poema 1, p. 207.

³⁷ Ver Anexo 11: Poema 2, p. 208-214.

remete para a obra anterior, na medida em que a sua protagonista também é uma mulher-serpente, mas heterossexual. Estas figuras, apesar de não sugarem o sangue, são fonte de prazer e morte ao mesmo tempo, com as vítimas a consentirem nas suas acções. O que interessava aos poetas era o facto de o vampiro mostrar um regresso da morte e essa possibilidade abria um enorme leque de variações na relação entre o vampiro e a sua vítima. Em 1866, Baudelaire acentua ainda mais esta caracterização da mulher nas suas *Métamorphoses du Vampire*³⁸, poema extremamente erótico e onde é apresentada uma mulher fatal, perigosa e demoníaca, que suga a energia dos seus amantes, vítimas voluntárias incapazes de resistir à sua sedução. O sujeito poético imagina-se nos braços de uma mulher irresistível, que dominará a literatura até Stoker apresentar o seu Drácula e que encarna os desejos mais lascivos e perversos da mulher:

...je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants
(...)
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!
Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
Timide et libertine, et fragile et robuste,
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,
Les anges impuissants se damneraient pour moi!

Na prosa, Clarimunda, a vampira que seduz um padre em *La Morte Amoureuse*, de Théophile Gautier, de 1836, e Carmilla, a vampira de contornos lésbicos do romance com o mesmo nome de Joseph Sheridan Le Fanu, de 1871, conhecem grande popularidade.

*Carmilla*³⁹ anuncia a obra de Stoker e devolve algum prestígio ao tema do vampiro, continuando a ser considerada uma das obras-primas dentro do género. Muitos consideram que *Carmilla* é a passagem do poema de Coleridge, *Christabel*, para prosa. Carmilla (inspirada na Condessa Bathory) escolhe apenas vítimas do sexo feminino, abrindo uma ambiguidade de relações que explora a dimensão sexual do vampirismo. Carmilla assume a sua homossexualidade e a relação com a narradora, Laura, considerada escandalosa na altura, aliada ao carácter onírico da narração, conferem à obra um ar perturbador e algo fantasmagórico. Além disso, Carmilla parece revelar alguns sentimentos menos típicos de um vampiro para com a sua vítima, Laura, o que também conferiu originalidade à sua personagem:

Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die—die, sweetly die, into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you in turn will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty which is yet love.⁴⁰

³⁸ Ver Anexo 12: Poema 3, p. 214.

³⁹ Ver Anexo 13: Figura 12, p. 215.

⁴⁰ Apud Brian J. Frost, *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 46.

O vampirismo de Carmilla esbate as fronteiras das relações familiares. Ela seduz a filha de uma família aristocrática, que, por sua vez, acaba por sentir um misto de atracção e repulsa pela vampira. *Carmilla* e os seus castelos, ruínas, túmulos e a atmosfera de mistério e superstição revitalizam o Gótico britânico. Os desejos e paixões de Carmilla, uma jovem e bela mulher, exprimem-se pelo sangue, sacrifícios e posse. As superstições e lendas fazem parte daquele mundo e, no final, a verdadeira natureza de Carmilla é revelada e ela é morta de forma tradicional, com uma estaca no coração, seguida de decapitação. Esta obra influenciou as gerações seguintes, sobretudo por mostrar uma relação lésbica, muito erótica para os homens, e ao apresentar uma mulher vampira, com quem o leitor acaba por simpatizar. Recentemente, Jewelle Gomez apresentou *The Gilda Stories* (1991), sobre uma vampira lésbica negra, numa clara recuperação da temática iniciada por le Fanu. Na arte, aquando da publicação de *Carmilla*, começam a ver-se representações da mulher vampiro, com Edvard Munch, Max Kahn e Boleslas Biegas a ilustrarem-na nas suas telas. Sobretudo este último, retrata em *Vampire in the Form of a Serpent*⁴¹ (1914) e *The Kiss of the Vampire*⁴² (1916) uma mulher-serpente, que faz lembrar o ataque da mulher descrita por Baudelaire em *Métamorphoses du Vampire*, atrás referido.

Um dos primeiros a introduzir a figura do vampiro na literatura em prosa foi John William Polidori⁴³ (1795-1821), com o seu Lord Ruthven, a personagem central de *The Vampyre*, de 1819. Quase por acaso, Polidori, médico pessoal e secretário de Lord Byron, recebe do seu patrão um romance inacabado, centrado num vampiro. Byron já tinha escrito um poema intitulado *The Giaour*, em 1813, onde mostrava conhecer bem a ideia dos *vrykolakas*, os vampiros gregos, mas abandona aquele novo romance – cuja ideia lhe veio no famoso jantar com os seus amigos Percy e Mary Shelley, onde o desafio de criar uma história de fantasmas levou Mary Shelley a criar o seu *Frankenstein* – e entrega-o a Polidori. Este tinha um misto de admiração e ódio por Byron, a quem acaba por abandonar, e vai alterar a história significativamente, criando a personagem de Lord Ruthven, homem cínico e debochado, mas um aristocrata dominador e sedutor, que muitos críticos consideram ter sido inspirado no próprio Byron. Recentemente, o romance de Tom Holland, *Lord of the Dead* (1995), publicado na Inglaterra sob o título *The Vampyre*, desenvolve a ideia de que Byron seria um vampiro, recuperando esta fonte de inspiração de Polidori. Nesta narrativa na terceira pessoa, Polidori retrata um vampiro bem sucedido, com um enorme apetite sexual, luxúria e *sex appeal*. Ruthven ama as suas vítimas e, de seguida, mata-as, sugando-lhes o sangue. Ele tem um prazer cruel em magoar aqueles que o rodeiam, personificando o anti-herói romântico e é em troca das vidas das mulheres que ama que prolongará para sempre a sua vida terrena. No século XVIII, os vampiros eram apenas cadáveres de camponeses. Agora, Ruthven é um *dandy* londrino, muito à imagem de Byron. Foi precisamente esta nobreza *byroniana* que influenciou Stoker, associando o vampiro também ao tema do amor.

Antes de os românticos começarem a escrever sobre vampiros, estes nunca se tinham aventurado para fora do seu território. Os primeiros vampiros não eram seres itinerantes e viajados como Drácula, e caçavam primeiro entre a família e os amigos. Em *The Giaour*, Byron criara um ser que regressa a casa como

⁴¹ Ver Anexo 14: Figura 13, p. 215.

⁴² Ver Anexo 15: Figura 14, p. 216.

⁴³ Ver Anexo 16: Figura 15, p. 216.

vampiro e ataca os seus familiares: “But first, on earth as Vampire sent,/ Thy corse shall from its tomb be rent; / Then ghastly haunt thy native place,/ And suck the blood of all thy race;/ There from thy daughter, sister, wife,/ At midnight drain the stream of life...”⁴⁴ Nina Auerbach considera que Lord Ruthven é um dos primeiros vampiros da literatura a fugir desta tradição, deixando de estar ligado à família e passando a estar próximo dos humanos, com quem convivia nas suas viagens: “Vampires were not demon lovers or snarling aliens in the early nineteenth century, but singular friends. In those days it was a privilege to walk with a vampire.”⁴⁵ O vampiro de Polidori foi o primeiro vampiro homem da literatura inglesa e onde os ingleses eram atacados. Ruthven procura a companhia dos humanos e viaja com Aubrey, um companheiro que acaba por descobrir o que ele é. Ruthven é como um parasita, porque não larga Aubrey. Ele usa as mulheres para seu belo prazer, transformando muitas em vampiras. Aubrey, homem virtuoso e honrado, só percebe a verdadeira natureza de Ruthven tarde demais e acaba por arrastar a sua família na maldição do vampiro.

Quando publicado, em 1819, o conto de Polidori foi erroneamente atribuído a Byron, mas conheceu um enorme sucesso, tendo sido adaptado ao teatro por Charles Nodier, em 1820, e dando a conhecer o vampiro ao grande público. A obra de Polidori lança a moda do vampirismo por toda a Europa, conhecendo várias adaptações. Ao longo do século XIX, o vampiro acaba por inspirar toda uma série de obras, desde romances a peças de teatro e óperas, mostrando bem a versatilidade e popularidade do vampiro. Até Alexandre Dumas escreveu *L'Histoire de la dame pâle*, em 1849, e *Vampire*, peça em cinco actos que foi encenada em 1851, e o famoso *Fausto* (1808 - 1832), de Johann Wolfgang Goethe, centra-se num pacto de sangue com o demónio em troca da juventude, acto que representa a essência do desejo de qualquer vampiro.

No entanto, a partir de 1850, o carácter repetitivo das sucessivas adaptações da história do vampiro leva a alguma estagnação do tema pela Europa, apesar de, na Inglaterra, continuar a haver um fascínio por estas histórias fantásticas e do terror. Em 1847, é publicada *Varney, the Vampire* ou *The Feast of Blood*⁴⁶, cuja autoria foi recentemente atribuída a Malcolm James Rymer. Obra de grande sucesso, marcada pelo horror e terror, as suas 868 páginas e 220 capítulos, tornam-na numa das obras mais longas sobre vampiros. *Varney the Vampire* foi a obra que deu a conhecer o vampiro à sociedade vitoriana, um vampiro sofredor, com quem a classe média se podia identificar. Varney preocupa-se com o facto de, para ele viver, outros terem de morrer. Ele vai ficando cada vez mais humano e os humanos mais vampiros e, durante grande parte da obra, não sabemos se Varney é vampiro ou não. Ele acaba por morrer, mas renascer com o poder da Lua. Ao falhar a sua tentativa de suicídio, decide acabar com todos os laços com humanos. Ao contrário de Carmilla, que não tem uma faceta monstruosa, Lord Ruthven e Varney são monstros credíveis, amigos e sedutores simultaneamente. Varney oferece a sua amizade aos mortais e não transforma as vítimas femininas em vampiras, como acontecerá em *Dracula*, de Stoker. Além disso, Varney dá tanta importância ao dinheiro como Drácula dará ao sangue, o que o separa fortemente dos outros vampiros da literatura.

The Horla (1887), de Guy de Maupassant, uma história sobre um vampiro invisível, e *The Parasite* (1894), de Sir Arthur Conan Doyle, sobre vampirismo psíquico, são apenas duas das muitas histórias de

⁴⁴ www.litencyc.com (consultado a 12 de Junho de 2007).

⁴⁵ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.13.

⁴⁶ Ver Anexo 17: Figura 16, p. 217.

vampiros de autores bem conhecidos, que se aventuraram no reino da Literatura Gótica do século XIX. Mas foi *Dracula*⁴⁷, de Bram Stoker⁴⁸, em 1897, que fixou as regras do vampirismo na literatura, com o seu vampiro a assumir-se de vez como um predador sanguinário. Com *Dracula*, o vampiro regressa em força. A Revolução Industrial não impediu que este se tornasse uma das últimas criações do imaginário colectivo europeu, concretizando medos ancestrais. Nascida no seio da sociedade vitoriana racionalista e materialista, a obra de Stoker – que Oscar Wilde, carinhosamente, classificou como o melhor romance do século – consegue afirmar-se desde o início, abrindo as portas à imortalização do seu protagonista. Pela importância que assume no *corpus* da literatura de vampiros, iremos desenvolver algumas considerações mais específicas sobre esta obra no próximo capítulo, onde veremos também como influenciou as gerações seguintes.

1.5 O século XX e a afirmação do vampiro

A primeira encenação londrina da adaptação ao teatro de *Dracula* tem lugar em 1927, no Pequeno Teatro de Adelphi, com o actor britânico Raymond Huntley no papel principal. Com o teatro, o vampiro ganha a capa, o fato negro e o sucesso suficiente para despertar o interesse da Broadway e do público americano. O produtor de teatro Horace Liveright é o responsável pela ida de *Dracula* para solo americano. O dramaturgo John Balderston reescreve a obra e o actor americano de origem húngara, Bela Ferenc Blasko, o famoso Bela Lugosi – cujo sotaque europeu vai ser uma das suas imagens de marca –, é contratado para o papel de Drácula. O sucesso foi imediato e a peça esteve em cena durante 33 meses. Mas é o desenvolvimento do cinema que vai consolidar o mito do vampiro. *Dracula*⁴⁹ (1931) de Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi, foi o primeiro filme falado baseado na obra de Stoker. Apesar da fidelidade à história, a imagem de Drácula que Lugosi transmite é bem diferente daquela proposta por Stoker: em vez de um homem idoso, de bigode e ar desganhado, surge um homem maduro, pálido, de rosto firme e aparência cuidada, com um fato e longa capa negros, estilo que perdurará até 1958, com o Drácula de Christopher Lee. Antes de Browning, o mestre do expressionismo alemão Friedrich Murnau, realiza, em 1922, o filme mudo *Nosferatu*⁵⁰, que desenvolveremos mais à frente. Com Max Shreck no papel principal, o aspecto frágil, desagradável e demoníaco deste Drácula não impediu a popularidade do filme, admirado sobretudo nas décadas posteriores à sua divulgação, que foi muito limitada devido a problemas de direitos de autor, que quase levaram à destruição do filme.

Em 1932, Carl Dreyer lança *Vampyr*, baseado livremente em *Carmilla*, mas, entre 1900 e 1950, *Dracula*, de Bram Stoker, é o principal modelo dos filmes e livros de vampiros. Apesar de, tecnicamente, ter sido criado ainda no século XIX, Drácula é o vampiro que marca o século XX, tal como Ruthven marcou o XIX. O aparecimento, nos EUA, da primeira revista dedicada à Literatura Gótica e fantástica, *Weird Tales*⁵¹,

⁴⁷ Ver Anexo 18: Figuras 17 e 18, p. 217.

⁴⁸ Ver Anexo 19: Figura 19, p. 218.

⁴⁹ Ver Anexo 20: Figuras 20 e 21, p. 218.

⁵⁰ Ver Anexo 21: Figuras 22 e 23, p. 219.

⁵¹ Ver Anexo 22: Figuras 24 e 25, p. 219.

deu novo alento aos escritores do Gótico do outro lado do Atlântico. Criada em Março de 1923, esta e outras revistas, como *Amazing Stories*⁵² ou *Unknown Worlds*, ajudaram ao desenvolvimento e fixação da literatura fantástica e gótica na cultura popular e muitos escritores deram aí os primeiros passos de uma longa carreira literária. Ao longo dos anos, entre outras, foram publicadas centenas de histórias de vampiros, quase para todos os gostos e feitios. Um dos autores que mais está ligado aos primeiros anos de *Weird Tales* é H. P. Lovecraft, hoje considerado um dos maiores escritores de literatura de terror nos EUA. O seu conto *The Hound*, publicado em Fevereiro de 1924, foi uma das primeiras histórias de vampiros a surgir na revista, e *The Shunned House* (Outubro de 1937) marca outra incursão deste autor no vampirismo, com os residentes de uma casa antiga a verem a sua força vital a ser-lhes retirada por um vampiro que habita a cave. A influência de H.P. Lovecraft ainda hoje se faz sentir, mesmo nas histórias de vampiros. No início, o carácter vampírico dos seres criados por Lovecraft foi pouco enfatizado, mas os seus seguidores acabaram por chamar a atenção para esse facto. Na verdade, *The Great Old Ones*, como são chamados, e os seus seguidores apresentam características vampíricas pelo facto de absorverem toda a matéria viva ao seu alcance e, apesar de terem uma aparência grotesca, exercem uma atracção fatal nos seus seguidores, que os servem cegamente, sacrificando as suas identidades e vidas para se tornarem parte deles. Robert Bloch, um dos principais seguidores de Lovecraft e muito conhecido hoje em dia pelo seu *Psycho* (1959), também deu os primeiros passos na literatura com *Weird Tales*, tendo publicado várias histórias com conotações vampíricas como *The Shambler from the Stars* (Setembro de 1935), *The Mannikin* (Abril de 1937), *The Bat is My Brother* (Novembro de 1944, com um vampiro a voltar-se contra o seu criador e enterrá-lo vivo) ou *The Bogey Man Will Get You* (Março de 1946).

A época de crise que a América atravessa nos anos 30, sobretudo devido ao *crash* da bolsa de Nova Iorque, também vai favorecer o interesse por Drácula, pois a personagem vai simbolizar a raiva e a angústia que o público sentia. À semelhança do que aconteceu, quando o livro de Stoker foi lançado na Inglaterra, Drácula vai representar o estrangeiro a quem são atribuídos os males da sociedade. Em 1928 e 1929, respectivamente, Montague Summers publica as obras *The Vampire: His Kith and Kin* (1928) e *The Vampire in Europe* (1929), dois dos mais extensivos estudos sobre vampirismo na Europa e, em 1931, Ernest Jones apresentou *On the Nightmare*, numa análise psicanalista do tema, longe da abordagem mais sobrenatural de Summers. Jones considera que o vampiro nasce de uma combinação de amor, ódio e culpa que resultam do amor incestuoso da criança para com a mãe e o ódio pelo pai. Para Jones, figuras como o vampiro, que inspiram pesadelos, atraem porque exprimem desejos proibidos ou reprimidos, nomeadamente, sexuais. Milly Williamson⁵³ considera que Jones vê o vampiro como o resultado da supressão dos desejos sexuais reprimidos e inconscientes, seguindo a tendência de Freud, que defende que os vampiros nos sonhos significam um desejo obsessivo de posse sexual, chegando ao extremo de um parceiro querer incorporar o corpo do seu amante, e de Jung, para quem a presença do vampiro nos sonhos não é mais que a parte negativa e destruidora da alma a desejar sair das profundezas em que está presa pelo ser racional.

⁵² Ver Anexo 23: Figura 26, p. 220.

⁵³ Milly Williamson, *The Lure of The Vampire – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p.7.

Em 1943, nos EUA, é publicada na revista *Unknown Worlds* a primeira história de vampiros em que Drácula não é o vilão. O seu autor é Manly Wade Wellman e Drácula é um herói na luta contra os nazis. Esta representação de Drácula é muito curiosa, porque, durante a Segunda Guerra Mundial, na Banda Desenhada, muitos super-heróis, como o Batman, o Super-Homem e o Capitão América, são mobilizados para a luta contra o nazismo, mas Drácula é sempre identificado com as forças do Eixo. Aliás, quando os EUA entraram na guerra, o Estado-Maior das Forças Armadas ordenou a distribuição do romance de Stoker pelos soldados americanos, para estimular a sua coragem e bravura na batalha contra o Mal. Na América dos anos 50, dominada pela Guerra-Fria e pelo anti-comunismo, o horror surgia assim ligado aos medos da invasão do indivíduo e da comunidade. Como refere Nina Auerbach, “...vampires also personified the fears within the supposed national bliss of those years – fears of communism, of McCarthyism, of nuclear war, of not being certified sexually normal...”⁵⁴

É também nos anos 50 que a cultura popular americana se espalha por todo o mundo e, com ela, o mito de Drácula. É nesta altura que o tema do vampirismo volta a ser encarado de forma séria pelos escritores, ajudado pelo impulso do cinema britânico e, mais precisamente, dos Estúdios Hammer. Muitos escritores famosos da Literatura Norte-Americana, que estão longe de estar associados ao vampirismo actualmente, acabaram por se deixar contagiar pelo tema e escrever contos ou romances sobre vampiros. É o caso de Ray Bradbury, por exemplo, com *The Man Upstairs* (sobre um jovem que descobre que o novo inquilino dos avós é um vampiro, que, mais tarde, ele mata selvaticamente) e *Homecoming* (sobre um rapaz que não se integra na sua família, constituída por vampiros), ambos de 1947, ou *Something Wicked This Way Comes*, de 1962 (que conta a história de um jovem órfão que se alimenta de sangue menstrual). É também o caso de Truman Capote (com *Miriam*, de 1949, sobre uma menina, autêntica vampira psíquica, que suga as energias de uma mulher), Philip K. Dick (com *The Cookie Lady*, publicado na *Fantasy Magazine*, em Junho de 1953, sobre uma velhota gentil que se revela um vampiro e que rejuvenesce com ataques a jovens) ou o já referido Robert Bloch, que continuou a escrever histórias de vampiros nos anos 60, sendo que uma das mais famosas é *The Living Dead* (1967), com um actor a levar longe demais o seu papel de vampiro.

Nesta altura, surgem em todo o mundo livros e filmes sobre vampiros. Christopher Lee torna-se o novo rosto do vampiro, em 1958, com *Horror of Dracula*⁵⁵, de Terence Fisher. Lee consolida a imagem do homem aristocrático de aparência agradável e porte majestoso, sedutor e sensual, sem sotaque estrangeiro, mas simultaneamente autoritário, assustador e violento. É aqui que surgem os famosos caninos salientes e é o primeiro filme a cores baseado na obra de Stoker. Daí em diante, são produzidos dezenas de filmes sobre vampiros⁵⁶. Na década de 1960 e 1970, muitos dos textos e filmes sobre Drácula ridicularizam a sua figura e até o famoso cineasta Woody Allen publica, em 1971, uma obra de tom cómico intitulada *Count Dracula*. No entanto, o tema atrai também escritores mais sérios e assiste-se nesta altura a uma diversificação e expansão cada vez maior do vampiro, que surge em documentários, na Banda Desenhada (*Vampirella*⁵⁷ é imaginada em 1969 por Forrest J. Ackerman), na publicidade, nos *media* e em estratégias de marketing.

⁵⁴ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.13.

⁵⁵ Ver Anexo 24: Figura 27, p. 220.

⁵⁶ Para uma possível listagem de filmes de vampiros, ou relacionados com o tema, Ver Anexo 25: Tabela 1, p 221-226.

⁵⁷ Ver Anexo 26: Figuras 28 e 29, p. 227.

Também ao nível académico, e em áreas tão distintas como a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia, a Literatura ou a História, começam a aparecer os primeiros trabalhos sobre o tema do vampirismo, numa tentativa de compreensão deste fenómeno. Em 1962, com *The Vampire*, de Ornella Volta, o tema do vampirismo voltou a aparecer com mais seriedade no meio académico, numa abordagem dos aspectos carnavais e sexuais mais perversos do vampirismo.

É a partir daqui que a versatilidade do vampiro e o seu simbolismo encontram novas formas de expressão. Cada vez mais, o vampiro deixa de ser apenas o monstro que ataca e o predador sanguinário e começa a ganhar novos contornos e facetas. Em 1964, a série televisiva *The Munsters*⁵⁸, da CBS, retrata, de forma divertida, o dia-a-dia de uma simpática família de monstros, onde se inclui Drácula, e com *The Addams Family* (1964-1966) o Gótico é parodiado na televisão, com uma subversão da vida de uma vulgar família americana. Em 1966, outra série, *Dark Shadows*, conhece um enorme sucesso, estando no ar seis anos, num total de 1225 episódios. Uma das figuras principais era o vampiro Barnabas Collins⁵⁹, um vampiro simpático e atormentado pela sua condição, que coloca os seus poderes ao serviço das forças do Bem. Com ele, o vampiro começa a ser visto como um herói e uma presença familiar nos lares americanos.

No final da década de 1970, *Interview With the Vampire* (1976), de Anne Rice, marca definitivamente a mudança da imagem do vampiro de vilão a herói trágico. Pela primeira vez, o vampiro tem uma voz própria e revela-se capaz de sofrer e amar como o ser humano. Em 1979, a imagem do vampiro é novamente alterada, com *Nosferatu*⁶⁰, de Werner Herzog, a marcar um regresso às origens, e Klaus Kinski a recuperar a aparência de Max Schreck, mas a mostrar um ser atormentado, marginal e solitário. O Drácula de Kinski não é um Drácula romântico; ele é um ser Grotesco e de aparência inumana, num filme que funciona como uma alegoria histórica sobre o nazismo e onde o sentimento de falhanço moral e a desordem social prevalecem. A associação entre o vampirismo e as epidemias é recuperada também, tal como já tinha acontecido no filme *Rabid*, de Cronenberg, dois anos antes. Ainda em 1979, John Badham e Stan Dragoti apresentam dois Dráculas bem distintos do de Herzog, com Frank Langella (*Dracula*⁶¹) e George Hamilton (*Love at First Bite*⁶²) a encarnarem figuras sedutoras e, no caso de Halmilton, a proporcionarem momentos de humor e romance pouco vistos nos filmes de vampiros.

No teatro, *Vampire Lesbians of Sodom* (1984) tornou-se o espectáculo com mais actuações fora da Broadway, com mais de 2000 sessões, em mais de cinco anos. Escrito por Charles Busch, conta a história de duas mulheres desde Sodoma, passando por Hollywood dos anos 20 até Las Vegas dos anos 90. Também o musical *The Rocky Horror Show* (1975) conheceu grande sucesso, juntando personagens como Drácula e Frankenstein, entre outros monstros. Na década de 1980, Susan Mckee Charnas, na literatura, com *The Vampire Tapestry*, e Tony Scott, com *The Hunger*⁶³ (1983), Joel Schumacher, com *The Lost Boys*⁶⁴ (1987), e

⁵⁸ Ver Anexo 27: Figura 30, p. 227.

⁵⁹ Ver Anexo 28: Figura 31, p. 228.

⁶⁰ Ver Anexo 29: Figura 32, p. 228.

⁶¹ Ver Anexo 30: Figura 33, p. 229.

⁶² Ver Anexo 31: Figura 34, p. 229.

⁶³ Ver Anexo 32: Figura 35, p. 230.

⁶⁴ Ver Anexo 33: Figura 36, p. 230.

Kathryn Bigelow, com *Near Dark*⁶⁵ (1987), no cinema, renovam a imagem do vampiro, trazendo-o para as grandes cidades da modernidade, desmistificando-o e humanizando-o.

Nas últimas décadas do século XX, desenvolveram-se algumas explicações para o mito do vampiro. Na década de 1980, o bioquímico canadiano Davil Dolphin tentou explicar cientificamente as origens do vampiro, afirmando que este podia ter surgido no seguimento de uma doença de sangue rara e hereditária, a porfíria. As porfírias são um grupo de doenças genéticas cuja causa é um mau funcionamento da sequência enzimática do “grupo heme” da hemoglobina. A porfíria traz problemas cutâneos, foto-sensibilidade (por exemplo, o pêlo pode crescer exageradamente em lugares expostos à luz, como as mãos ou a face, os dentes podem ficar mais destacados, a boca com lesões) e depósitos de porfirina, um pigmento dos glóbulos vermelhos que escurece os dentes e a urina, dando a impressão que o paciente esteve a beber sangue. As porfirinas acumuladas na pele oxidam as áreas expostas com grandes inflamações como queimaduras e o excesso de pêlos pode ter dado origem ao mito dos lobisomens, a licantropia. Há quem defenda que é na sequência desta doença que se desenvolveu a lenda da maldição familiar dos vampiros. Hoje em dia, a porfíria é tratável, mas, antigamente, a carência de ferro podia levar a uma alimentação mais estranha que levava o doente a consumir ferro ou carne crua ou beber sangue para aliviar os sintomas. Além disso, os doentes rejeitam o alho, porque este destrói o “grupo heme”. Na Psicologia, também se estudou o problema e chama-se hematomania ao fetiche de sangue onde o prazer sexual, entre outras necessidades psicológicas dos indivíduos, é atendido por um consumo regular de sangue humano e, por vezes, de carne humana.

No final do século XX, é, mais uma vez, o cinema que vai renovar o interesse de Drácula e dos vampiros por todo o mundo. A adaptação da obra de Stoker levada a cabo por Francis Ford Coppola, em 1992, conhece um sucesso tremendo, apesar de muitos críticos considerarem que Coppola tornou o seu Drácula numa figura trágico-romântica. A literatura é também impulsionada pelo sucesso do filme de Coppola. Kim Newman, em 1992, no seu *Anno Dracula*, parte da ideia do que teria acontecido se Mina, Val Helsing e os outros não tivessem destruído Drácula e reescreve a história da Inglaterra do século XIX, imaginando que Drácula é o príncipe consorte da Rainha Vitória. Vampiros e humanos coexistem, bem como personagens reais e fictícias, históricas ou literárias, como Oscar Wilde e Lord Ruthven. A sociedade vitoriana surge como uma metáfora das sociedades do final do século XX, como explica William Patrick Day: “The diversification among vampires, the mixture of vampires and humans creating a new society defined by difference, suggests the multicultural societies of the late twentieth century, in which identity and nationality mix and flow across borders.”⁶⁶

Por seu lado, Roderick Anscombe, em *The Secret Life of Lazlo, Count Dracula*, de 1994, coloca um médico húngaro a contar, na primeira pessoa, como se tornou um assassino em série, numa obra que já retrata uma visão do vampiro bem mais moderna e menos explorada na altura, que é a ligação entre o vampiro e o psicopata.

O cinema, a literatura, a televisão e a BD perpetuam e modificam continuamente o mito do vampiro. O vampiro dos nossos dias, apesar de permanecer um predador da noite, sedento de sangue, já não foge do

⁶⁵ Ver Anexo 34: Figura 37, p. 231.

⁶⁶ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 112.

alho e perdeu quase todos os seus atributos mágicos. Ele abandonou a aristocracia e os montes Cárpatos, preferindo misturar-se com a multidão, mas continua a representar e a ser uma metáfora do nosso fascínio e angústia pelo sangue, pela noite, pela vida e pela morte e um símbolo dos nossos desejos e obsessões.

2. A DIVERSIDADE DO VAMPIRO: DIFERENTES REPRESENTAÇÕES E ABORDAGENS

2.1 Stoker e a popularização do vampiro



vampiro é uma presença comum na nossa cultura e faz parte de um grupo de figuras que tratamos como se fossem reais, como os lobisomens, os anjos ou os extraterrestres. Apesar de sabermos que, em princípio, não existem, damos-lhe uma importância e um reconhecimento tais que, no fundo, eles acabam por existir, nem que seja na nossa imaginação e das mais diversas formas.

Quando John Polidori, Joseph Sheridan Le Fanu, Theophile Gautier, Baudelaire, Bram Stoker ou Goethe, entre outros, começaram a escrever sobre o vampiro, estavam longe de imaginar a dimensão que este alcançaria nos séculos vindouros. De facto, foram estes os pioneiros da literatura de vampiros, muito enraizada no desenvolvimento da Literatura Gótica na Europa e América de finais do século XIX.

Mas Bram Stoker acabou por se destacar do grupo atrás mencionado. Austero, burguês, honesto e trabalhador, Stoker parece ter sido um homem de vícios, conformista e conservador, que nada tinha de romântico. Ligado ao *Royal Theatre*, em Londres, quando este fecha, Stoker dedica-se à escrita a tempo inteiro e decide escrever a sua própria história de vampiros. Fã confesso da literatura fantástica e do sobrenatural, Stoker inspirara-se nas obras clássicas sobre o vampiro, efectuando várias pesquisas sobre vampirismo, lendas da Transilvânia, o oculto e magia negra, desenvolvendo um gosto pelo horror que viria a marcar a sua vida. Arminius Vambery, professor de línguas na Universidade de Budapeste, em passagem por Londres, conta a Stoker a história de Vlad Tepes que, junto com a história da Condessa húngara Erzsébeth Bathory, o inspirarão profundamente. Aliás, terá sido por causa desta última que parte da acção da obra se passa na Transilvânia, na mesma região onde ficava o castelo de Bathory. Curiosamente, o livro não se intitulava *Dracula*, mas sim *The Un-Dead* ou *The Dead Un-Dead*, títulos que foram depois abandonados, porque a palavra *Dracul* significava *O Mal*, *demónio*, e Stoker queria transmitir essa ideia na sua obra.

O Drácula de Stoker vai representar tudo o que a sociedade vitoriana rejeitava, desafiando as leis de Deus e dos homens. Ao contrário de Ruthven e Varney, que são ingleses, Drácula é estrangeiro; ele é um invasor, um conquistador, que ameaça a Grã-Bretanha, o seu progresso e modernidade, que se opunham à Transilvânia, povoada por seres bárbaros e retrógrados. Drácula é a personificação do Mal. Descrito como um homem idoso e de grande porte, personifica uma espécie de figura paterna austera, que muitos entendem como uma metáfora para o próprio pai de Stoker, cuja autoridade e severidade ele teve de suportar. Drácula é

o adversário ou o inimigo a abater. No entanto, o seu carisma de sedutor era tremendo e esse foi um factor determinante para a sua popularidade. Viril, intelectualmente superior, de coragem e força inabaláveis, é um ser admirável. Stoker criou um “vilão-herói”: vilão, porque é um ser sem escrúpulos e um predador; herói, porque tem uma coragem, determinação e inteligência dignos de admiração. Na obra de Stoker, Van Helsing admira a sua inteligência e persistência e lamenta que ele não esteja ao serviço do Bem: “There is some fascination, surely, when I am moved by the mere presence of such a one. (...) – I was moved to a yearning for delay which seemed to paralyze my faculties and to clog my very soul.”⁶⁷

As imagens que temos do vilão, sobretudo a partir das várias adaptações cinematográficas, talvez não correspondam bem à ideia de Stoker. Recordemos a descrição original:

His face was a strong—very strong—aquiline, with high bridge of the nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temple, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache was fixed and rather cruel looking, with peculiarly sharp, white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed, the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor.⁶⁸

Com Stoker, o principal vampiro é um homem, tal como com Lord Ruthven, de Polidori. Mas, antes de Drácula, os vampiros eram seres próximos aos humanos, amigos, familiares; com Drácula, eles passam a ser predadores individualistas, distantes da humanidade. O Drácula de Stoker é um vampiro solitário e não há nenhuma indicação de outros vampiros. Ao contrário dos vampiros de Polidori, Rymer e Le Fanu, que referimos no capítulo 1, que podem caminhar de dia, alimentar-se normalmente e renascer graças ao luar, Drácula vai recuperar as características do vampiro das lendas medievais: não tem reflexo, tem dentes brancos e afiados e longas unhas pontiagudas, teme o alho e os símbolos cristãos, pode transformar-se em animais – nomeadamente, surge como um morcego – e em nevoeiro, só sai à noite, controla os elementos, pode ser destruído com uma estaca de madeira no coração e alimenta-se exclusivamente de sangue. Aliás, a ideia de que “the blood is the life!”⁶⁹ desenvolve-se com este Drácula. As suas vítimas estão vivas e são importantes por causa dessa vitalidade. É também a partir de Stoker que os vampiros começam a ser vulneráveis aos crucifixos, rosários, água benta, alho e estacas. Drácula afasta-se dos vampiros anteriores, pois não é um ser familiar, com quem podemos simpatizar, mas sim um ser Grotesco, ancestral, que não quer intimidade com os humanos, de quem é bem distinto.

Nos finais do século XIX, Drácula reflectia a ansiedade sobre a estabilidade da ordem social e doméstica e os efeitos do raciocínio económico e científico. A origem dos perigos para a sociedade e o indivíduo era identificada na própria natureza humana e a degradação moral do homem era um problema social importante. Fred Botting, no seu *Gothic* (1996), refere como, nesta altura, as teorias de Darwin começam a abalar as crenças populares, aproximando o reino humano do animal; além disso, criminologistas como Cesare Lombroso e Max Nordau procuravam explicar o comportamento dos criminosos, dizendo que

⁶⁷ Bram Stoker, *Dracula*, p. 370.

⁶⁸ *Idem*, p. 17-18.

⁶⁹ *Idem*, p. 141.

eram seres humanos com uma natureza mais primitiva e animalesca; o trabalho de Paul Broca – ao dividir o cérebro no hemisfério direito e esquerdo – também acentua as dicotomias da natureza humana. O Drácula de Stoker vai acabar por ser influenciado por este contexto cultural e científico, reflectindo as ansiedades da sua época. Como afirma Botting,

Without mirror image or shadow, Dracula is pure inversion. On a symbolic level he is the mirror and shadow of Victorian masculinity, a monstrous figure of male desire that distinguishes what men are becoming from what they should become. He forms a mirror that must be destroyed since its already fragmented textual composition signals regressive narcissism, perverse egoism and a terrible duplicity of appearance, unreality and un/naturalness that threatens all cultural values and distinctions.⁷⁰

O estilo jornalístico do romance de Stoker, aliado a uma sensualidade e erotismo crescentes e a um tom exótico e misterioso, conferem originalidade à obra, cativam os leitores e aproximam-nos das personagens e acontecimentos relatados. Os castelos e as criptas recuperam a atmosfera do romance gótico, não pondo de parte, no entanto, a ciência, a medicina, o progresso e outras inovações tecnológicas que estavam em pleno desenvolvimento na época. A ciência vai ajudar na destruição de Drácula e é representada no livro com a máquina de escrever e o fonógrafo, e com personagens que são advogados e médicos. Mas estes progressos da modernidade são ameaçados por Drácula e a escolha culinária de Reinfield vai caricaturar as teorias de Darwin, aproximando o reino humano do reino animal. Os mitos e superstições, associados a Drácula e ao seu castelo, são desmistificados com explicações científicas, sobretudo por parte da personagem de Van Helsing. Van Helsing é um cientista e um metafísico, que alia a superstição à ciência e usa objectos sagrados – como a hóstia e a cruz – para repelir Drácula, numa fusão do conhecimento científico e dos valores religiosos.

Drácula esbate uma série de fronteiras: vem do passado para aterrorizar o presente; vem de Leste para Oeste, esbatendo diferenças culturais, entre civilização e barbárie, nacionalidade e estrangeiro. Drácula é o lado negro daqueles homens corajosos e altruístas. Ele vai representar a sexualidade reprimida do herói e da sociedade e, face à ameaça (sexual) violenta do vampiro, é restaurado um sentido de família e moralidade e uma nova imagem masculina surge por oposição àquela imagem do Mal. Com a morte de Drácula e o sacrifício de Quincey, a virtude, os valores familiares e a ordem moral e social são restauradas, o que confere um tom edificante e didáctico ao livro. Para Christopher McGumigle, “Manifested in concrete form, the vampire allows the Victorian men physically to hunt and destroy it to symbolize the conquering of their un-repressed sexuality, reaffirming and re-asserting their masculinity as Dracula turns to dust in the wind.”⁷¹

A já referida ideia de que “The blood is the life” serve de ponto de partida para a associação entre o sangue e a doença, mais concretamente, as doenças sexuais, neste caso, a sífilis. A ameaça sexual do vampiro, pela sua liberdade, desejos e existência perversa, ganha mais relevância com a obra de Stoker e perdura para o futuro. Stoker submete a sexualidade feminina à perspectiva dominante masculina que vê as mulheres como objectos de troca e competição entre os homens. A maioria dos críticos considera que o

⁷⁰ Fred Botting, *Gothic*, p. 149-150.

⁷¹ Christopher McGumigle, “My own vampire: The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola’s *Bram Stoker’s Dracula*”, in *Gothic Studies*, vol. 7, number 2, p. 175.

ambiente da obra de Stoker é de repressão sexual e medo. Parece ser uma obra para homens e sobre homens, com Van Helsing a encarnar a figura masculina que dá conselhos aos mais jovens e Drácula o tirano que deseja todas as mulheres para si. Aliás, apesar das repetidas sugestões do seu amor por Mina em muitas adaptações, na obra de Stoker, ela não é mais que um peão nas suas mãos. *Dracula* volta a colocar os homens no centro do horror e terror, apesar de Lucy e Mina, no entanto, mostrarem duas vertentes da mulher daquela época, que buscava a emancipação. Milly Williamson refere que “...the 1890s were a time when male aesthetes and the ‘New Woman’ offered alternative definitions of what it meant to be male or female. Conflicting discourses circulated about proper conduct (sexual and otherwise) and gender roles.”⁷²

Na verdade, a homossexualidade latente, que o livro revela, era uma questão muito polêmica na altura. Em *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Richard Dellamora explica que:

The Labouchère Amendment of 1885, which criminalized homosexuality among men (...) restricted sexuality in the next decade “by shifting emphasis from sexual acts between men, especially sodomy, the traditional focus of legislation. To sexual sentiment or thought, and in this way to an abstract entity soon to be widely referred to as ‘homosexuality’.”⁷³

Muitos críticos hoje em dia encaram a obra de Stoker como uma alegoria sexual mais que teológica, apesar de o que está em causa ser a luta do Bem contra o Mal. O próprio Stoker referia-se à sua obra como a expressão de um pesadelo, mas muitos consideram que é a expressão da sua sexualidade frustrada que está em causa. Estudiosos de Stoker consideram que um dos medos transmitidos na obra é o medo dos homens para com mulheres muito sensuais. Muitos também consideram que a destruição da vampira Lucy é um dos pontos centrais do livro, pois, nesse momento, o medo dos homens – e da sociedade – por estas mulheres é apaziguado com a destruição da vampira. Numa das mais famosas cenas do livro, o ataque a Harker pelas noivas de Drácula, este sente-se paradoxalmente atraído por elas, apesar do medo que lhe provocam: “There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips...”⁷⁴ Claramente, esta era uma representação da nova mulher da sociedade vitoriana, tal como Lucy será. Estas vampiras são uma alternativa de Jonathan à sua relação casta e pouco erótica com Mina.

As autópsias, que se começaram a desenvolver nesta altura, mostravam um fascínio pelo desvendar do corpo da mulher, e as explicações técnicas e científicas da morte da Lucy, enquanto vampira, mostram um reflexo desta tendência social. A sua rebeldia e destruição mostram que estas mulheres podem ser silenciadas na sociedade também. Além disso, as vampiras de Stoker são heterossexuais e não lésbicas, como Carmilla fora. O erotismo evidente do romance é disfarçado pelo patriotismo e religião, com Van Helsing a representar a punição do mau e o poder de Deus, assumindo-se como antípoda de Drácula. Nos primeiros livros sobre vampiros, a Igreja é pouco ou nada mencionada, mas *Dracula* contém várias alusões à Bíblia e o seu vampiro encarna o anticristo, pois Cristo dá a sua vida pelos outros, enquanto Drácula rouba a vida dos outros para viver. Apesar de protestante, Stoker coloca a vitória nas mãos dos católicos, centrando-se na

⁷² Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 6.

⁷³ *Apud* Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.83-84.

⁷⁴ Bram Stoker, *Dracula*, p. 37.

figura de Van Helsing, que, no entanto, acaba por ser o alvo das suas críticas: é um fanático religioso que usa o crucifixo na luta contra os vampiros, é antipático, desastoso, afastado dos seus companheiros e desaparecido Drácula, ele desaparece também. Mas é notório que Stoker queria lutar contra a degradação moral e religiosa da Inglaterra vitoriana, ajudado pelas ideias evolucionistas de Darwin, que punham em causa a Bíblia e os ensinamentos católicos.

Com Stoker, apercebemo-nos que o vampiro não é apenas uma personificação do mal. Ele é um vilão gótico que mistura poder erótico e sedutor com a capacidade de suscitar horror e repulsa. Drácula faz parte de uma estética do sublime que, para Edmund Burke, leva as sensações para além do belo e do pitoresco até um estado de excitação resultante da ultrapassagem dos limites, dos excessos e do medo. Na primeira literatura de vampiros, estes são criaturas que ultrapassam as leis do mundo natural; têm poderes que lhes permitem dominar o espaço e o tempo e poderes hipnóticos; são imortais; podem transformar-se em diferentes criaturas ou assumir diferentes estados; dominam os elementos e alguns animais.

É pelas metáforas que podemos desenvolver à volta do vampiro e pela multiplicidade de facetas, que ele pode assumir, que o vampiro é uma figura importante. Drácula é um ser maléfico e um predador, mas também é um ser de origem nobre. As suas vítimas temem-no, mas também o admiram, pela transgressão das normas e dos limites naturais. As possibilidades de interpretação das histórias de vampiros derivam precisamente do facto de nós sabermos que, por um lado, se trata de uma figura da ficção e, por outro, é uma figura para ser levada a sério, porque representa alguns dos nossos pesadelos mais terríveis. A obra de Stoker já foi representada na pintura, cinema, música, jogos de computador, e, em cada uma dessas representações, a história actualiza-se e ganha novas interpretações. Somos nós, como leitores ou espectadores, que damos o significado às histórias de vampiros que lemos ou vemos, porque, para cada um, elas representarão algo diferente. A este propósito, Isabella van Elferen refere que “Dressing up as Dracula or dancing to Bauhaus, the remediation of Stoker’s protagonist through the body enables the modern Goth to act out his or her own interpretation—and that in turn engenders wholly new meanings in his or her social surroundings.”⁷⁵ Devido ao leque de interpretações que estas narrativas oferecem, não as podemos ignorar. Como afirma William Patrick Day, rejeitá-las, porque são fruto da imaginação, é rejeitar a própria imaginação:

I take these vampire stories seriously as part of an ongoing conversation about who we are and what we’re about. (...) look at the vampire story in this way and see things about our world, ourselves and our imagination that would not have been otherwise apparent.⁷⁶

Se consideramos que é importante falar de histórias de vampiros hoje em dia é porque há uma história, um passado que lhe podemos atribuir, que justifica a sua importância e ajuda na compreensão das histórias do presente. É este interesse pelo passado que justifica a contínua publicação de livros, teóricos ou de ficção, sobre o vampiro e as contínuas reedições de obras como *Dracula* de Bram Stoker.

Através das primeiras obras literárias sobre vampirismo, e sobretudo depois da publicação da obra de Stoker, podemos estabelecer uma série de características dos primeiros vampiros, que prevaleceram durante

⁷⁵ Isabella van Elferen, *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, p.3.

⁷⁶ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. vii- ix.

todo o século XX e, apesar de terem sofrido algumas alterações, e, nalguns casos, terem sido completamente renegadas, ainda são tidas em conta em muita da literatura e filmografia de vampiros:

- * são criaturas que têm o dom da metamorfose, podendo transformar-se em nevoeiro ou animais;

- * gostam de descansar na sua terra natal (como no livro de Stoker, onde este aspecto é mais vincado) ou fazem-se acompanhar de terra originária da sua terra natal, transportada em caixões, onde se regeneram;

- * gostam de repousar em caixões e esta ligação tem a ver com o facto de os vampiros, basicamente, serem pessoas que morreram e foram enterradas, *em caixões*. No entanto, a crença nos vampiros já existia muito antes de as pessoas serem enterradas em caixões, o que não era prática comum para toda a gente, mas apenas para os mais abastados, sobretudo até ao século XVII e XVIII. No século XX, o papel do caixão foi reduzido ao refúgio da luz solar, não sendo já, por excelência, o recipiente que era cheio com a terra natal do vampiro e onde ele recupera forças;

- * a imagem do vampiro não surge nos espelhos, ideia que nasceu da superstição de que, quando uma pessoa morre, a sua alma pode ficar presa fora do corpo – por exemplo, num espelho – e não conseguir voltar ao corpo: daí a noção de que a imagem do espelho é o reflexo da alma. Na cultura europeia oriental, acreditava-se que os espelhos podiam fazer renascer o espírito dos defuntos. Esta ideia deriva da crença de que, enquanto eram vivas, o reflexo das pessoas nos espelhos era o reflexo da sua alma e uma prova da sua existência. Ora, os vampiros não têm alma e, portanto, não têm reflexo. O corpo sem reflexo surge como defeituoso. No lugar da imagem de reconhecimento do *eu*, está um lugar vazio que poderá ser ocupado por várias identificações secundárias, um outro *eu*. O corpo do vampiro é reenviado a si próprio e mais ninguém. A imagem desapareceu, mas o corpo resiste e o lugar vazio no espelho vai representar a natureza incompleta do corpo do vampiro;

- * o processo de matar o vampiro com uma estaca no coração é descrito por Le Fanu em *Carmilla* e por Stoker em *Dracula*. Era o meio mais eficaz na sua destruição, ao que se seguia a decapitação. A origem desta tradição está na antiga tradição de pregar o corpo do defunto ao caixão para o impedir de sair e voltar como vampiro. O facto de a estaca ser de madeira, tem a ver com a crença no poder redentor deste material, porque a cruz de Jesus também era de madeira;

- * água benta, alho e símbolos religiosos eram utilizados para repelir os vampiros, mas o alho tinha ainda mais poder que a cruz; durante o século XII, e sobretudo nos países do leste da Europa, acreditava-se que o alho protegia contra as bruxas ou outros demónios e, sobretudo na Roménia, o seu uso estava muito ligado ao repelir do vampiro. Para evitar que as almas dos defuntos fossem possuídas ou se transformassem em vampiros, era costume, em algumas regiões, colocar na boca dos mortos um objecto: na Roménia era alho, na Grécia um pedaço de pão; em outros locais, os corpos eram enterrados de cabeça para baixo para que os mortos não encontrassem o caminho para fora do túmulo. Em algumas culturas, os corpos dos defuntos eram cobertos por pedras ou rochas, crença que degenerou nas actuais pedras tumulares. Para os povos antigos, este era um meio de impedir os mortos de se levantarem;

- * são regenerados pela Lua e destruídos pelo Sol; o vampiro detesta a luz do Sol e esta limita a sua circulação. A necessidade de regressar ao seu túmulo antes de o amanhecer era considerada uma das

fraquezas do vampiro. Contudo, em algumas culturas, os vampiros podiam infiltrar-se na sociedade e fazer-se passar por pessoas normais, de dia, inclusive, como mostra Coleridge, no seu *Christabel*;

* os vampiros também têm problemas em atravessar água corrente, como vemos com as personagens de Drácula e Saint-Germain, de Chelsea Quinn Yarbro. A água desempenha um papel muito importante em rituais cristãos e pagãos, sendo símbolo de pureza, integridade e purificação;

* o fogo é uma excelente arma contra os vampiros, destruindo-os totalmente. O fogo está constantemente associado à presença de Deus (sobretudo com os exemplos bíblicos do fogo purificador que destruiu Sodoma e Gomorra e o arbusto de Moisés) e é um elemento que, simultaneamente, destrói e regenera – o queimar das bruxas ou de pessoas que se suspeitavam serem vampiros era encarado como um meio de livrar o mundo dos elementos que o corrompiam;

* os vampiros mantêm uma relação de parasita com os seres que os rodeiam ou avizinham. Geralmente, regressavam para atormentar os seus familiares e amigos em primeiro lugar. Esta é uma das principais diferenças entre o vampiro popular e o literário: o popular limitava-se muito às áreas limítrofes ao cemitério e vilas adjacentes e transformava as suas vítimas em vampiros; o literário é um cidadão do mundo e mata as suas vítimas lentamente, transformando-as apenas quando há uma troca de sangue mútua.

A maior parte destas características pode ser encontrada nas seguintes falas de Van Helsing, de *Dracula*, de Bram Stoker, considerada por muitos a Bíblia das histórias de vampiros:

the nosferatu do not die like the bee when he sting once. He is only stronger. (...) he is brute, and more than brute; he is devil in callous, and the heart of him is not; he can, within his range, direct the elements; (...) he can command all the meaner things (...) he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown. (...) ... he is known everywhere that men have been. In old Greece, in old Rome; he flourish in Germany all over, in France, in India, even in the Chersonese; and in China, so far from us in all ways, there even is he, and the peoples fear him at this day. (...) The vampire lives on, and cannot die by mete passing of the time (...) never see him to eat, never! He throws no shadow; he make in the mirror no reflect (...) He has the strength of many in his hand (...) He can transform himself to wolf (...) he can be as bat (...) he can come in mist which he create (...) he come on moonlight rays as elemental dust (...) He can see in the dark (...). He may not enter anywhere at the first, unless there be someone of the household who bid him to come (...) His power ceases, as does that of all evil things, at the coming of the day. (...) It is said, too, that he can only pas running water at the slack or the flood of the tide. Then there are things which so afflict him that he has no power, as the garlic that we know of, and as for things sacred, as this symbol, my crucifix (...) The branch of wild rose on his coffin keep him that he move not from it; a sacred bullet fired into the coffin kill him so that he be true dead; and as for the stake through him, we know already of its peace; or the cut off head that giveth rest.⁷⁷

Tal como a personagem que lhe dá nome, o romance de Stoker tornou-se imortal. Para muitos autores, é o paradigma do texto gótico e é indiscutível a sua posição na história literária mundial. Donna Heiland refere que “gothic novels are above all about the creation of fear – fear in the characters represented, fear in the reader – and they accomplish this through their engagement with the aesthetic of the sublime or some variant of it.”⁷⁸ Esse foi o poder de Stoker. O seu biógrafo, A. N. Wilson, numa introdução de uma das

⁷⁷ Bram Stoker, *Dracula*, p. 237-240.

⁷⁸ Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, p.5.

muitas edições da obra, resume, desta forma, a razão do sucesso de *Dracula*: “How can someone who is *not* a great writer be said to have written a classic?... [By making] your hair stand on end. And that, from the first page to the last, is what *Dracula* is meant to do.”⁷⁹

2.2 A humanização do vampiro

A forma como o vampiro é encarado tem-se alterado ao longo dos tempos, havendo uma humanização crescente. O vampiro da literatura e dos filmes tem evoluído de uma criatura governada pelo instinto, impulsos e necessidades, para um ser complexo, com vida íntima e pessoal própria. O vampiro é mais humano e está mais perto de nós. Além disso, o cinema e a televisão apresentam-nos cada vez mais *sexys* e bonitos, o que aumenta a sua popularidade. Esta humanização do vampiro tem sido decisiva para o seu contínuo apelo. Charles E. Grant, autor de *Soft Whisper of the Dead*, aponta que: “Vampires are popular because, of all monsters, they’re the most dangerous...the most human. Their habitat is night, and you can’t tell who’s a vampire and who’s not.”⁸⁰

Stephen Martin, editor da revista *Quadrant*, da Fundação Jung de Nova Iorque, encara o vampiro com uma perspectiva psicológica:

Vampires are living parts of our humanity that people in a technological age have ignored. They have to do with the darkness and magic that is not given its due. If we ignore the unconscious, it becomes avaricious, voracious...The vampire is another side of our culture that needs a voice.⁸¹

O aspecto mais relevante da literatura de vampiros das últimas décadas é a transformação do vampiro, que, de monstro, passou a protagonista, um protagonista que nos fascina cada vez mais e que exprime as nossas preocupações sobre liberdade, expressividade e integração, para além das restrições e limitações impostas pela comunidade. Os protagonistas vampiros são figuras complexas com uma vida interior rica e a maior parte dessas histórias centra-se no *eu* do vampiro, que, inclusive, se coloca como narrador das suas próprias histórias, em vez de se centrar nas vítimas ou nos seus perseguidores, como as primeiras histórias de vampiros faziam.

Apesar de, na maior parte dos casos, os vampiros serem figuras que vivem à margem da sociedade, eles representam a natureza do ser humano e a luta constante contra o nosso *dark side*, na busca da plenitude individual, que só se alcança se aceitarmos a nossa verdadeira natureza. É por isso que, muitas vezes, se considera que o vampiro representa o *Outro*, uma figura criada por cada um de nós para representar os nossos desejos reprimidos, os nossos receios, dúvidas, medos e ansiedades. A este propósito, Gina Wisker refere como, hoje em dia, mais do que rejeição, nós sentimos uma atracção pelo vampiro, por reconhecermos nele as nossas características: “the vampire disrupts polarized systems of thought. (...) it is no longer abject,

⁷⁹ Apud Christopher Frayling, *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, p. 297.

⁸⁰ Apud Katherine Ramsland, “Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age” in *Psychology Today*, volume 23, Issue 11.

⁸¹ *Idem*.

rejected with disgust to ensure identity. (...) Instead it enables us to recognize that the *Other is part of ourselves*. The vampire dramatizes endless potential for radical alternative behavior, for celebrating our Otherness.”⁸² Tal como em muitas narrativas que favoreceram a humanização do vampiro, nomeadamente, as *Vampire Chronicles*, de Anne Rice, é quando aceitamos a nossa natureza que atingimos a nossa plenitude.

Para William Patrick Day, o protagonista vampiro concretiza a humanidade em todas as suas potencialidades, ao libertar os seus desejos sexuais, a sua criatividade, sensibilidade artística e sabedoria:

...the true fulfilment of humanity results when all aspects of our identity become liberated from the various forms of repression dominating middle-class society. Through acceptance of our inner vampire, we become at one with ourselves, and the deadly dualities of vampire/human, day/night, sacred/profane, life/death, good/evil become unified. Sexual, stylish, and supernatural, the vampire almost seems to have been imagined expressly to fill such a role.⁸³

É por esta humanização crescente de figuras como o vampiro, que verificamos a actualidade e utilidade do Gótico na era contemporânea. Como afirma Dani Cavallaro: “...the Gothic vision could be considered a form of therapy insofar as it helps both authors and readers realize that the dark Other is not a limit but rather a threshold continually asking to be crossed and recrossed.”⁸⁴

Além disso, apesar de o vampiro ser um solitário por natureza, está presente, em muitas histórias de vampiros, um desejo de pertencer a uma comunidade, desejo que partilha com os humanos. Mesmo em épocas de crise e controvérsia, como o foram os anos 60 do século passado, e, em grande medida, este início de milénio, está sempre presente na mente dos americanos a ideia do “sonho americano”, a crença numa sociedade utópica em que todos podem vencer e integrar-se, ideia que também surge nas histórias de vampiros. Os movimentos feministas e em prol da comunidade gay que se propagaram nos EUA durante os anos 60 encontraram nas histórias de vampiros uma metáfora adequada, pela inadaptação e incompreensão do vampiro por parte da sociedade. Ao humanizar-se o vampiro, coloca-se a ênfase, não na marginalidade e na ameaça que ele constitui, mas sim nos seus desejos de amor, família e comunidade, que todos os humanos procuram: “These are stories of the liberation of our desires, the drama of the self, and the generalized ideal of a community in which the individual is accepted for whatever he or she is.”⁸⁵, afirma Day.

Muito embora o vampiro possa ter uma aparência humana, os seus poderes são tudo menos humanos, mas, mesmo quando estes vampiros não conseguem ultrapassar os seus tormentos interiores, acabam por viver uma vida mais plena e livre que os humanos. Como refere Nina Auerbach: “vampires are neither inhuman nor nonhuman nor all-too-human; they are simply more alive than they should be.”⁸⁶

A criação do vampiro protagonista começou sobretudo com a série *Dark Shadows* (1966-71) e com os romances *Interview with the Vampire* (1976), *The Vampire Lestat* (1985), de Anne Rice, ou *I, Vampire* (1984), de Jody Scott, que levaram a um novo frenesim e interesse sobre os vampiros, como veremos no capítulo 3 e 4. A complexidade psicológica destes protagonistas humaniza definitivamente o vampiro, que

⁸² Gina Wisker, “Love Bites: Contemporary Women’s Vampire Fiction” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.168.

⁸³ *Apud* William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture*, p. 34.

⁸⁴ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 211.

⁸⁵ *Idem*, p. 35.

⁸⁶ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 5-6.

deixa de ser “o outro”, “o monstro” e passa a ter uma voz própria, assumindo-se como um Louis, um Lestat ou um Barnabas. As narrativas mais recentes têm apresentado o vampiro cada vez menos como o inimigo e mais como uma figura com quem simpatizamos e que surge humanizada. Como Punter e Byron apontam: “they are more likely to offer a site of identification rather than a metaphor for what must be abjected, and with the movement from the metaphorical to the metonymical, the vampire increasingly serves to facilitate social commentary of the human world.”⁸⁷

Sandra Tomc considera que o facto de os vampiros recusarem ou não necessitarem de alimento leva à sua domesticação e humanização: “when vampires become ancient enough (...) they no longer need nourishment to survive. (...) ridding the vampire of his desire and self-deprivation is at the heart of his eventual domestication.”⁸⁸ Para autores como Angela Carter, em *The Lady of the House of Love* (1979), a humanização do vampiro conduziu à sua morte, porque ele acaba por preferir sacrificar-se a ter que lutar contra a sua natureza e não atacar humanos. O Mal que ele representa passa, assim, a ter uma nova expressão: a do Homem.

2.3 Vampiros emocionais ou psíquicos

There are vampires and vampires, and not all of them suck blood.

Fritz Leibe, *The Girl with the Hungry Eyes*⁸⁹

Uma das principais características do vampiro é a sua capacidade de se adaptar à mudança dos tempos e do meio que o rodeia. Mas os diferentes tipos de vampiro partilham um traço em comum: seja qual for a forma que assumam, todos se sustentam da mesma forma: absorvem ou ingerem a essência vital de organismos vivos, seja sangue ou não, e todos têm uma vontade enorme de sobreviver. Talvez seja por isso que Nina Auerbach refere que “There is no such creature as “The Vampire”; there are only vampires.”⁹⁰, porque, no fundo, todos os vampiros são iguais. Mas, na verdade, nem todos sugam sangue, como afirma Fritz Leibe. Em *The Girl with the Hungry Eyes* (1949), Liebe mostra-nos uma rapariga misteriosa que conquista a América. Sem nome, uma família ou uma vida que conheçamos, dela só sabemos a sua aparência, que é o suficiente para agarrar as suas vítimas: “She’s the being that takes everything you’ve got and gives you nothing in return. (...) I want everything that’s made you happy and everything that’s hurt you bad. (...) I want your life. Feed me, baby, feed me.”⁹¹

De facto, a maioria do público ignora a diversidade que o vampiro assume hoje em dia, e o vampirismo emocional ou psíquico assume-se de extrema importância na sociedade actual. Para Brian Frost, um vampiro é “a parasitic force or being, malevolent and self-seeking by nature, whose paramount desire is

⁸⁷ Apud Caroline Joan Picart, “Crime and the Gothic: Sexualizing Serial killers”, in *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 13 – 1, p. 1-18.

⁸⁸ Sandra Tomc, “Dieting and Damnation: Anne Rice’s *Interview with the Vampire*” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 105.

⁸⁹ Apud Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 101.

⁹⁰ *Idem*, p. 3.

⁹¹ *Idem*, p. 105.

to absorb the life-force or ingest the vital fluids of a living organism in order to state its perverse hunger and perpetuate its unnatural existence.”⁹², mas os vampiros psíquicos ou emocionais centram-se na força vital das suas vítimas, pois não bebem apenas sangue (alguns, nem bebem sangue, aliás), mas sim energia: “...they drink energy, emotional generosity, self-control, creativity, talent, memories (...) They relish intensity and joy.”⁹³, explica Auerbach. Os vampiros de Stoker só se misturam com os mortais, quando os atacam. Os vampiros emocionais são diferentes. Têm um espaço próprio e não necessitam dos caixões tradicionais, possuindo a liberdade de movimento dos humanos.

Figuras anteriores a Drácula, os vampiros psíquicos ou emocionais podem ser qualquer um, pois o seu traço mais determinante é a familiaridade. É curioso verificar que, quando surgiu pela primeira vez, em 1732, a palavra “vampiro” rapidamente passou a ser usada para referir o que chamamos hoje de vampiros emocionais, ganhando uma aceção política e social e referindo-se àqueles que se aproveitavam dos outros ou eram corruptos. A este propósito, Donna Heiland refere que:

By the time Polidori wrote his short narrative, the potency of the vampire as a metaphor for the predatory nature of social institutions such as the government, the church, and the bourgeoisie had long been recognized; the very title of a 1732 article from the *Gentleman's Magazine* – “Political Vampires” – makes clear how easy it was to use vampirism as a metaphor for “blood-sucking” of all sorts.⁹⁴

Zeca Afonso, o músico português conhecido pelas suas canções revolucionárias, recupera este uso metafórico do vampirismo, em plena ditadura portuguesa. A sua canção *Os Vampiros* (1963), que desenvolveremos no capítulo 4, mostra precisamente esta ligação do vampirismo ao poder político, que explorava os cidadãos e os privava da sua liberdade: “Vêm em bandos Com pés veludo/ Chupar o sangue Fresco da manada (...) São os mordomos Do universo todo/ Senhores à força Mandadores sem lei.”⁹⁵

Nos finais do século XVII, princípios do século XVIII, Jornais como o *London Journal* ou *The Craftsman* incluem o vampiro nos debates sobre corrupção política, como explica Markman Ellis: “The term ‘blood-sucker’ (...) appeals to the sanguinary principle that wealth and Money are a kind of vitality that circulates in the economy like blood in the body (...) blood sucking is a metaphor for seeking personal advantage and by extension, for selfish greed and upward social mobility.”⁹⁶ Esta ligação do vampirismo às forças económicas e políticas confere ao termo um carácter extremamente moderno, pois o mesmo sentido que tinha há quase três séculos atrás está agora a ser recuperado e actualizado. Além disso, a tradução inglesa de *Das Kapital*, de Marx, data de 1887, assumindo-se como uma das primeiras referências a um vampiro simbólico na língua inglesa. Isto porque, na sua obra, Marx refere-se ao vampirismo como uma metáfora para o capitalismo e exploração nas relações laborais:

Capital is dead labour which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks (...) the capitalist devours the labour-power of the worker, or appropriates his

⁹² Brian J. Frost, *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 27.

⁹³ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.102.

⁹⁴ Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, p.106.

⁹⁵ Ver Anexo 124: Canção 17, p. 280.

⁹⁶ Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, p. 167.

living labour as the life-blood of capitalism...By incorporating living labour-power into the material constituents of capital life, the latter becomes an animated monster and it starts to act 'as if consumed by love.'⁹⁷

Como nas relações com vampiros emocionais, os trabalhadores são explorados ao ponto de sentirem que cessam de existir. Sem o saber, talvez, até o Padre António Vieira refere estes vampiros emocionais num dos seus sermões mais conhecidos. No *Sermão de Santo António aos Peixes*, de 1654, através da alegoria dos peixes, podemos identificar os vampiros emocionais e psíquicos na figura dos pegadores e do polvo, peixes criticados por Vieira, pelo seu parasitismo e exploração dos outros, numa clara metáfora às relações sociais.

O carácter dúbio da imagem do vampiro – nunca sabemos se é uma pessoa ou um monstro em forma de gente – é um dos aspectos que melhor explica a crença na existência de vampiros ao longo dos tempos. O vampiro é, tipicamente, um ser malicioso e imoral, que funciona à margem da sociedade, pelo que é considerado uma ameaça para essa sociedade. Ele está condenado a uma existência de tormento para toda a eternidade. Mas estes vampiros emocionais preferem roubar as suas vítimas, não de sangue, mas de outros elementos essenciais, como a juventude, a esperança ou o amor. Peritos em atraírem as pessoas para a sua rede de relações, depois de se aproveitarem delas, abandonam-nas. Albert Bernstein explica esta relação da seguinte forma: “You invite them into your life, and seldom realize your mistake until they’ve disappeared into the night, leaving you drained dry with a pain in the neck, an empty wallet, or perhaps a broken heart.”⁹⁸ Quem não conhece pessoas assim ou não passou já por uma relação deste tipo, sendo uma vítima destes “vampiros” modernos? Estas pessoas conseguem fazer parecer a sua dependência sobre nós muito mais efectiva do que de facto é. Camuflados sob uma aparência “normal”, estes vampiros não têm nada de sobrenatural e podem ser qualquer um de nós. Talentosos, carismáticos e com uma vida social estável, ganham a nossa confiança e afecto até ao momento em que cedem aos seus instintos e começam a drenar as energias emocionais dos que os rodeiam, mesmo sem, por vezes, se aperceberem disso.

Os vampiros tornaram-se uma metáfora para os que se definem e se criam pelo mal que fazem aos outros. Todos nós conhecemos pessoas, que se dedicam a destruir as vidas dos seus concidadãos, sugando-lhes o poder e reduzindo-as a vítimas dependentes. “There are certain people – I could think of several myself – who seem to depress one and undermine one’s energies, quite unconsciously, of course, but one feels somehow that vitality has passed from oneself to them.”⁹⁹, admite Nina Auerbach. Os vampiros psíquicos possuem um desejo cego pelo poder e, para manterem aquilo que possuem, precisam de escravos que lhes obedeçam cegamente, que se sacrificam em seu nome. No vampirismo psíquico, a relação sexual é secundária e estes vampiros nunca perdem o controlo. A arte de representar e enganar é a base da sobrevivência destes vampiros, por isso fingem muito bem. Quando o vampiro psíquico sente que nós nos estamos a libertar desse envolvimento, rapidamente mostrará a sua verdadeira identidade, tornando-se violento e vingativo. “Vampires stalk you, even as we speak.”¹⁰⁰, considera Bernstein, para quem os

⁹⁷ Apud Rob Latham, “Consuming Youth: The Lost Boys Cruise Mallworld” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 129.

⁹⁸ Albert J. Bernstein, *Emotional Vampires. Dealing with People Who Drain You Dry*, p.2.

⁹⁹ Apud Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.102.

¹⁰⁰ Albert J. Bernstein, *Emotional Vampires. Dealing with People Who Drain You Dry*, p.1.

vampiros emocionais nunca crescem ou se tornam adultos maturos, assumindo-se como vítimas do destino ou dos outros. Para os afastarmos, temos de reconhecer a sua existência e Barra da Costa refere que “o único caminho conhecido para sabermos se estamos a ser vampirizados é compararmos o que damos a uma pessoa com aquilo que ela nos dá em troca.”¹⁰¹ Muitos vampiros psíquicos oferecem bens materiais às outras pessoas para que estas sintam que estão em dívida, pois são, constantemente, lembradas das suas obrigações.

Os vampiros psíquicos são talvez a forma mais real de vampirismo que existe, para além do caso dos vampiros reais consagrados na figura do psicopata (ver ponto 2.4). O vampirismo psíquico é praticado de forma muito subtil pelos humanos sobre outros humanos. Os vampiros psíquicos são os mais difíceis de detectar, pois eles não necessitam de tocar nas suas vítimas para lhes roubarem a sua energia e vitalidade. Aliás, por vezes, nem o “vampiro”, nem a sua vítima se apercebem do processo, que acaba por se desenrolar de forma inconsciente. O que acontece é que, numa relação entre duas pessoas de carácteres diferentes, uma delas apresenta um temperamento dominante e acaba por enfraquecer a outra, que fica mais sensível, mais pálida e debilitada. De referir que estas “vítimas” são, regra geral, pessoas facilmente influenciáveis e de fácil persuasão. Como explica Brian Frost:

Psychic sponges who misuse their powers for evil ends have, like all vampires, a possessive nature where their victims are concerned. Their strategy is to concentrate on one person at a time, spending a long time patiently studying them and monopolizing their company. Only when they have gained complete control over the victim's will do they press home the attack.¹⁰²

Em *Emotional Vampires. Dealing with People who Drain you Dry* (2001), Albert Bernstein usa um tom irónico e humorístico para abordar um assunto sério, distinguindo cinco tipos de vampiros emocionais. Utilizando uma perspectiva clínica e social, Bernstein chega a uma tipologia de vampiros emocionais de acordo com as desordens de personalidade que estas pessoas manifestam: *Antisocial, Histrionic, Narcissistic, Obsessive-Compulsive, and Paranoid*:

- **Vampiros Anti-sociais** – seres *sexys* e divertidos, os vampiros sociais são pessoas viciadas no prazer e entusiasmo pessoais, que adoram tudo o que é interessante e estimulante. Chamam-se anti-sociais, porque não têm qualquer respeito pelas regras sociais;
- **Vampiros Histrionicos** – Histrionico significa dramático, teatral, exagerado, fingido. Estas pessoas adoram chamar a atenção e receberem louvores pelo seu trabalho. Cuidam da sua aparência ao máximo, mas nunca estão satisfeitos. Sendo criaturas sociais, os histrionicos querem ajudar, mas nunca percebem quando erram, pois são manipuladores e estão constantemente zangados e frustrados;
- **Vampiros Narcisistas** – Muito egocêntricos, os vampiros narcisistas pensam que são os mais espertos, os mais talentosos, as melhores pessoas do mundo e só agem de acordo com os seus interesses: “Narcissistic vampires just want to live out their fantasies of being the smartest, most talented, and all-around best people in the world”¹⁰³;

¹⁰¹ José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 187.

¹⁰² Brian J. Frost, *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p. 17.

¹⁰³ Albert J. Bernstein, *Emotional Vampires. Dealing with People Who Drain You Dry*, p.130.

- **Vampiros Obsessivo-Compulsivos** – A grande paixão destes vampiros é o trabalho; são perfeccionistas, de confiança, e preocupam-se com todos os pormenores. O receio pela sua segurança leva-os a quererem controlar tudo e a terem manias;
- **Vampiros Paranóicos** – Detestam a ambiguidade e procuram a verdade por todos os meios; vivem de acordo com um conjunto de regras que seguem à risca e esperam que as outras pessoas sigam essas regras. Têm a mania da perseguição e é fácil localizá-los em cultos religiosos.

Para Bernstein, todos temos algo de vampírico: “...everybody you know, including yourself, has some characteristics of each of the vampire types. Everybody has some, nobody has all. *Most difficult people are a blend of two or more vampire types.*”¹⁰⁴ Stephen Kaplan, fundador e director do *The Vampire Research Center*, em Nova Iorque, elabora uma tipologia de vampiros um pouco diferente. Para este investigador, os vampiros contemporâneos dividem-se em três tipos: os vampiros “verdadeiros”, que têm uma dependência física ou química de sangue; pessoas com tendências vampíricas, que têm uma fixação por sangue; e os vampiros psíquicos.¹⁰⁵ Kaplan realiza censos em intervalos regulares e, segundo ele, em 1986, havia, pelo menos, 200 vampiros verdadeiros nos EUA e Canadá e 500 no resto do mundo. Quanto a pessoas com tendência vampíricas, ele considera que há entre 10000 a 20000 na América do Norte e cerca de 100000 no resto do mundo. Estes números surpreendentes acabam por justificar muita da contínua atracção que a figura do vampiro encontra na literatura e outras artes, mas tornam-se menos assustadores se verificarmos que um inquérito a nível escolar realizado nos anos 80 em várias escolas americanas revelava que 27% dos inquiridos acreditava na existência de vampiros – o que não é de estranhar já que, em 1993, um inquérito revelava que 69% dos americanos acredita na existência de anjos.

Hoje em dia, a tendência é para mostrar os vampiros como seres inteligentes que prosseguem as suas vidas normalmente separados dos humanos, mas estabelecendo com eles algumas relações, não só de predadores. O vampirismo psíquico resulta, sobretudo, de relações íntimas ou familiares, que, eventualmente, não têm um final feliz. A este propósito, Ellen Datlow refere que “Every relationship is something like this... People feed on each other whether it’s lover to lover, friend to friend, audience to artist. We consume, we are consumed. You couldn’t live otherwise.”¹⁰⁶ Estes vampiros acabam por nos ser muito mais próximos, pois não bebem sangue como os outros vampiros, mas vivem das relações que estabelecem com os que nos rodeiam e “alimentam-se” dessa forma, tal como nós acabamos por fazer também, mesmo sem nos apercebermos.

Matthew Bunson, em *The Vampire Encyclopedia*, afirma que o primeiro vampiro psíquico foi Etherial Softdown, na obra *Spiritual Vampirism* (1853), de Webber, mas Heathcliff, de *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (1847), é um dos melhores exemplos de vampirismo emocional, numa literatura que, à partida, não se integraria no Gótico. As irmãs Brontë transformam o lar num lugar estranho, *uncanny*, transgredindo as convenções sociais. Sobre *Wuthering Heights*, Charlotte Brontë escreveu, no prefácio de 1850, que prevalece “a horror of great darkness.”¹⁰⁷ Heathcliff evoca um terror espiritual elevado; ele é

¹⁰⁴ *Idem*, p.14.

¹⁰⁵ *Apud* Katherine Ramsland, “Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age” in *Psychology Today*, volume 23, Issue 11.

¹⁰⁶ *Apud* Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.111.

¹⁰⁷ *Apud* Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, p.116.

sufocante, dominador e controla a vida de Cathy totalmente, ao ponto de a levar à morte. O termo “vampiro” também representa alguém que explora os pontos fortes e fracos de outrem de forma impiedosa – o vampiro emocional. O herói-vilão Heathcliff é, simultaneamente, um vilão gótico e um rebelde romântico que surge como um ser ameaçador, um demónio de temperamento selvagem e hostil, em busca de vingança. Sobre Heathcliff, Heiland refere que: “Named for a male child who has died, Heathcliff reincarnates the dead and threatens to displace the living”¹⁰⁸ e Botting também refere a associação de *Wuthering Heights* ao vampirismo, no seu *Gothic*:

The relationship between Heathcliff and Cathy is the most powerful example of doubling: one constituting the other's narcissistic image of his or her own unified self. (...) Heathcliff's desire demands the transgression of all rules, and casts him on the figure of a fiend, a devil and a vampire. He is also associated with natural wildness.¹⁰⁹

Richard Devenport-Hines volta a estabelecer esta relação: “Though it would be crude to treat the relationship between Heathcliff and Catherine as that of a vampire and his prey, their passionate, destructive involvement, his emotions during his surreptitious visits to her grave, his midnight walking and sharp teeth invoke vampiric associations.”¹¹⁰ De facto, até as circunstâncias da sua morte fazem lembrar os vampiros, pois Heathcliff recusa ser enterrado num terreno cristão e até a sua criada refere que ele é um vampiro.

A própria Catherine Earnshaw, apesar de nunca ser descrita como um vampiro, partilha algumas características com o vampiro: ela assombra Heathcliff depois de ser convidada a entrar no seu quarto de infância; o seu corpo não se decompõe, pois Heathcliff abraça-o; ela é uma rebelde, que não se submete à autoridade do marido; e só na morte é livre.

Heathcliff inspira-nos compaixão e repulsa ao mesmo tempo. Nelly diz sobre ele: “I did not feel as if I were in the company of a creature of my own species (...) Is he a ghoul, or a vampire? I had read of such hideous, incarnate demons...the lithe dark thing, harboured by a good man to his bane.”¹¹¹ Rosemary Jackson, por sua vez, refere que: “Heathcliff is all that the other characters are not. He is closer to the demonic than to the human, but he is not supernatural.”¹¹² É precisamente o facto de não terem nada de sobrenatural que torna estes vampiros emocionais mais assustadores ainda que os tradicionais, porque, no fundo, o que estamos aqui a falar é de pessoas bem reais.

Mais recentemente, até na famosa série literária de *Harry Potter* encontramos vampiros emocionais e psíquicos na figura dos *dementors*, descritos como “creatures that drain hope and happiness out of people.”¹¹³ A proliferação das histórias de vampiros nos nossos dias faz parte da proliferação das histórias de terror em geral, que impulsionaram o desenvolvimento de géneros literários como a ficção científica, as histórias de detectives e de horror, o romance gótico ou a ficção histórica, ultrapassando fronteiras entre o realismo, a arte e a literatura. Com a proliferação daquelas histórias veio também a diversidade. Hoje em dia,

¹⁰⁸ *Idem*, p.117.

¹⁰⁹ Fred Botting, *Gothic*, p. 129-130.

¹¹⁰ Richard Davenport-Hines, *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p.231-232.

¹¹¹ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, p. 260.

¹¹² Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 129.

¹¹³ J. K. Rowling, *Harry Potter and the Halfblood Prince*, p. 20.

há vampiros bons e maus, vampiros ambíguos, que caçam sozinhos ou em grupo, vampiros que só bebem sangue de animais e que atacam outros vampiros, há vampiros com sotaque e roupa escura e outros que já não são imigrantes, mas fazem parte da comunidade; enfim, os vampiros desligaram-se definitivamente do Drácula da Transilvânia. As explicações para a sua origem também foram variando ao longo dos tempos: de pactos com o demónio a doenças sanguíneas raras ou a pertença a uma espécie diferente, os vampiros deixam de ser vistos como demónios sobrenaturais que possuíam corpos, ganhando todo um leque de novas aceções.

2.4 O vampiro e o psicopata: duas expressões do mesmo Mal

A expressão *serial killer* foi usada pela primeira vez em 1970, por Robert K. Ressler, Director do Behavioral Sciences Unit – BSU, um departamento do FBI, e serviu para distinguir os assassinos em série dos assassinos em massa. A aparente ausência de móbil e a indiferença perante a vítima distinguem estes assassinos dos restantes. Além de se considerarem acima das outras pessoas e dos valores morais do Bem ou do Mal, são seres sem remorsos, egocêntricos e manipuladores, que sabem fingir emoções e actuam de acordo com a sua crueldade e interesses, num reflexo do que a natureza humana tem de mais perverso. O misterioso Zodíaco, que aterrorizou São Francisco entre 1968 e 78, e nunca foi capturado, dizia, em mensagens à Polícia: “I like killing people (...) It is more fun than killing wild game in the forest because man is the most dangerous animal of all.”¹¹⁴

A “animalidade” atribuída ao *serial killer* permitiu estabelecer as primeiras ligações entre esta figura e a do vampiro. Tantas vezes referido como uma imagem da humanidade desprovida de noções morais, o vampiro tradicional encontrou no *serial killer* uma alma gémea. José Martins Barra da Costa, um dos maiores especialistas na mente criminosa no nosso país, afirmou, no seu mais recente livro, *Filhos do Diabo* (2006), que: “A especial crueldade com que os assassinos cometem estes crimes, de algum modo aterroriza e desconcerta os investigadores. É como se a fúria selvagem de repente se soltasse, arrasando tudo o que se encontra à sua passagem. Uma espécie de expressão do “Mal” em estado puro.”¹¹⁵ Se não soubéssemos que ele estava a falar de assassinos em série, pensaríamos que se estava a referir aos vampiros.

Os assassinos são os monstros dos nossos dias, o que explica a proliferação de livros e filmes que aliam imagens de violência e monstruosidade a modos de narrativa góticos, fragmentados, introspectivos e metafóricos. Esta tendência foi desenvolvida pelo pós-modernismo que tende a analisar o ser humano e a apresentá-lo livre de condicionalismos, mesmo que isso implique mostrá-lo como um monstro. Como afirma Judith Halberstam:

The post-modern monster is no longer the hideous other storming the gates of the human citadel, he has already disrupted the careful geography of human self and demons other and he makes the

¹¹⁴ David Fincher, *Zodiac*.

¹¹⁵ José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 24.

peripheral and the marginal part of the centre. Monsters within postmodernism are already inside – the house, the body, the head, the skin, the nation – and they work their way out. Accordingly, it is the human, the façade of the normal, that tends to become the place of terror within post-modern gothic.¹¹⁶

O terror que presenciamos no dia-a-dia não é ficção, mas sim parte da realidade com que somos obrigados a lidar, terror que parece saído dos romances góticos, mas é bem real. Stephen King considera que: “We love and need the concept of monstrosity because it is a reaffirmation of the order we all crave as human beings...it is not the physical or mental aberration in itself which horrifies us, but rather the lack of order which these aberrations seem to imply.”¹¹⁷ Os assassinos em série incorporam alguns dos medos da sociedade moderna. Tal como o vampiro, são extremamente difíceis de identificar, pois passam por pessoas vulgares, pais de família, funcionários, políticos, um vizinho, e a sua verdadeira face só se revela tarde demais. A contemporaneidade, fragmentação e ambiguidade, que marcam o pós-modernismo, reflecte-se também nos seus monstros e, como defende William Hughes, os vampiros são “the ‘enemy within’”¹¹⁸, mas esse inimigo encontra expressão, na nossa sociedade actual, em qualquer um de nós. “Unfortunately for traditional vampire tales, readers of the later twentieth century know themselves to be their own worst enemy.”¹¹⁹, diz Martin J. Wood e, de facto, quem precisa de vampiros, quando temos tantos assassinos e terroristas à solta e bem reais? Nós somos, verdadeiramente, os vampiros de nós próprios, como Baudelaire dizia ser, referindo-se ao carácter autodestrutivo do Homem.

O retratar destes “monstros” da vida real resulta da atmosfera de incerteza e medo em que vivemos. Numa tentativa de controlar, ou tentar resolver, a criminalidade do mundo real, são feitas várias sugestões e apresentadas soluções através do cinema e da literatura. Katz afirma que os filmes sobre *serial killers* transmitem às audiências “a sensual awareness of evil in the forms of dread, defilement, transgression, vengeance, sacrilege and sacrifice.”¹²⁰ A cultura americana mostra grande interesse pelos *serial killers*: documentários, filmes, geram grandes audiências, resultado daquilo a que se chama a “wound culture” da América. Richard Tithecott refere que “we, as a society, construct the serial killer in our own image. We were both thrilled and horrified by what we see, that we exist in a kind of horror movie which we write and perform for ourselves daily.”¹²¹ Daí que o Gótico esteja cada vez mais presente na cultura contemporânea, americana e não só, mesmo que muitos de nós não se apercebam disso.

Até ao ano 2000, eram poucas as associações feitas entre o vampirismo e o assassino em série. Philip Simpson mudou isso ao mostrar as semelhanças da típica caracterização do vampiro com as descrições de *serial killers*, na sua obra *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction* (2000): ambos matam de forma periódica e sistemática, levados por uma necessidade que não controlam e que está ligada a um certo primitivismo inato. Muitos dos assassinos em série praticam canibalismo e bebem sangue. São figuras reais e surgem ao longo da História da humanidade.

¹¹⁶ Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the technology of monsters*, p. 162.

¹¹⁷ Stephen King, *Danse Macabre*, p. 39.

¹¹⁸ William Hughes, “Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.151.

¹¹⁹ Martin J. Wood, “New Life for an old tradition: Anne Rice and Vampire Literature” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 63.

¹²⁰ *Apud* Caroline Joan Picart, “Crime and the Gothic: Sexualizing Serial killers” In *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 13-1, p.1-18.

¹²¹ *Ibidem*.

De acordo com o *Centro de Investigação e Análise da Criminalidade Violenta e Sexual*, do FBI, entre os assassinos em série mais conhecidos há muitos em que a necessidade de beber sangue é o principal móbil dos crimes. São inúmeros os exemplos que podíamos mencionar, infelizmente, mas referiremos apenas alguns dos mais significativos. Por exemplo, na Inglaterra do início do século XX, Fritz Haarman matou várias dúzias de rapazes, mordendo-os no pescoço; bebia-lhes o sangue e depois transformava-os em salsichas que comia ou vendia no seu talho. Peter Kürten, conhecido como o “vampiro de Dusseldorf”, tinha uma tendência vampírica pela sua obsessão por sangue; este assassino em série operou na Alemanha entre 1929 e 1930 e a sua vida inspirou os filmes *M* (1931), de Fritz Lang, e *O Vampiro de Dusseldorf* (1964), de Robert Hossein. Durante o julgamento e interrogatórios, afirmava que necessitava de sangue como as pessoas de álcool. Afirmou também: “Não matei pessoas que odiasse ou de que gostasse. Matei todos os que se atravessarem no meu caminho no momento em que o instinto de matar se apossou da minha pessoa.”¹²² Foi condenado e executado por decapitação em 1931.

Nos EUA, Ted Bundy, David Berkowitz e Richard Trenton Chase têm todos relações com o vampirismo. Bundy, um *serial killer* que espalhou o terror nos EUA entre 1974 e 1978, afirmou a certa altura que “Sometimes I feel like a vampire”¹²³, confessando que mordia as suas vítimas. Na década de 1980, Chase, “o vampiro de Sacramento”, apelidado pela imprensa de *Vampire Killer*, bebeu o sangue de, pelo menos, uma das suas vítimas, porque acreditava que isso ia limpar os seus pecados. Em 1988, três rapazes assassinaram um homem no Minnesota e foram lambendo o sangue das mãos enquanto lhe batiam. Um deles afirmou que o filme *The Lost Boys* (1987), de Joel Schumacher, foi uma inspiração para o crime. Mais recentemente, em 1991, Tracey Avril Wigginton foi condenada a prisão perpétua após ter assassinado selvaticamente um homem que atraiu para o seu carro e cujo sangue bebeu.

O já referido *The Secret Life of Laszlo, Count Dracula* (1994), de Roderick Anscombe, um psiquiatra especializado em esquizofrenia e psicologia de assassinos, foi chamado pelo *Baltimore Sun* como “Hannibal Lecter by way of Anne Rice.”¹²⁴ Esta é uma das primeiras obras literárias a fazer a associação directa entre as figuras do vampiro e do *serial killer*. Drácula conta-nos, na primeira pessoa, a sua vida como um *serial killer* de jovens mulheres nos finais do século XIX. Ao fazer-se a associação com o *serial killer*, o vampiro acaba por ser humanizado e desmistificado, representando o que a humanidade tem de mais cruel e primitivo. Como afirma Day, “Driven by the need to kill and mutilate, Anscombe’s Count is searching for an impossible ultimate experience in his fusion of sexuality, pleasure and violence. (...) Because he is Dracula, Laszlo comes to stand for humanity in its rawest, most elemental state...”¹²⁵ Mais uma vez, a sociedade dos finais do século XIX, com a sua decadência e vícios, representa a sociedade dos finais do século XX. No fundo, e é isso que fundamenta esta associação, o vampiro e o *serial killer* não são mais que duas representações de um mesmo estado da humanidade: ambos representam o homem desprovido de moral e entregue à satisfação das suas necessidades predatórias mais perversas.

¹²² Apud José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p.212.

¹²³ Apud William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture*, p. 2.

¹²⁴ *Idem*, p. 113-114.

¹²⁵ *Ibidem*.

O vampiro permite expor a monstrosidade e brutalidade do ser humano. Na literatura, esta faceta encontrou expressão em várias obras, nomeadamente, em *Exquisite Corpse* (1996) de Poppy Z. Brite. Aí, a autora refere que: "... *monster* is a medical term, describing a freak too grossly deformed to belong anywhere but the grave. Murderers, skilled at belonging everywhere, seed the world."¹²⁶ Richard Davenport-Hines considera esta obra "melodramatic, superbly repellent and as powerfully erotic as gothic has ever been. (...) Brite declares 'horror is the badge of humanity'."¹²⁷ Na verdade, Brite não tem pudores em revelar os "podres" da humanidade e as "desculpas" que são arrançadas para explicar o comportamento dos assassinos em série são completamente refutadas e rejeitadas pela autora e pelas suas personagens. Na verdade, Andrew Compton, o principal assassino do livro, assume-se como um ser perfeitamente normal, que nunca foi vítima de abusos sexuais ou abandono parental: "No one interfered with me, no one beat me (...) I had spent my life feeling like a species of one. Monster, mutation, Nietzschean superman – I could perceive no difference."¹²⁸ Como a maioria dos assassinos em série, ele sente-se bem na sua especificidade.

Exquisite Corpse parte da história real relatada por um jornal, em 1994, que informava que, durante a autópsia do assassino em série Jeffrey Dahmer, o seu cadáver estava amarrado, pois temiam a sua malvadez. A partir deste medo (Gótico) na vida real, Brite inventou a história de um assassino em série inglês, Andrew Compton, que finge a sua morte, mata os médicos que vão autopsiá-lo e foge para New Orleans, onde reside actualmente Brite. Por definição, os vampiros, como já vimos, são assassinos em série e se, no cinema, essa relação está bem evidente, em vários exemplos, na literatura ela é menos comum. O livro de Brite foi rejeitado por várias editoras pelo tratamento dado a Andrew Compton e Jay Byrne, os assassinos de serviço, que muitos editores consideravam que deviam ser apresentados de uma forma mais negativa e não como figuras admiráveis e especiais, quase como vampiros de muitas narrativas. Da mesma forma que temos narrativas sobre vampiros, onde estes são retratados como personagens complexas, simultaneamente maléficos e nocivos (como Lestat ou Drácula) e fantásticos e dignos de admiração (como Saint-Germain ou Louis, que refreiam a sua natureza e evitam assassinar humanos), Brite decidiu retratar os seus assassinos não apenas como monstros, mas como seres humanos, com desejos, medos e fraquezas como qualquer um de nós. Esta humanização dos assassinos leva a uma polémica identificação parcial com estas figuras, tão reais na sociedade actual e que, tal como o vampiro, nunca sabemos quando podem despertar.

Esta capacidade de dissimulação é comum ao psicopata e ao vampiro. Como afirma Caroline Picart: "Male serial murderers are typically construed as having vampiric qualities and display the primordial evil that such murderers seek to inspire, assuming the status of a vengeful deity in relation to their victims."¹²⁹ Nos filmes *The Silence of the Lambs* (1991, de Jonathan Demme) e *Hannibal*¹³⁰ (2001, de De Laurentis & Scott), as figuras do vampiro e do assassino em série misturam-se novamente. O olhar hipnótico e vampírico de Hannibal Lecter alia-se aos seus gostos canibalescos e vampíricos. Até a máscara utilizada para prender Hannibal parece conferir-lhe as presas do vampiro. Estes filmes reforçam a ligação canibalismo-vampirismo,

¹²⁶ Apud Dani Cavallaro, *The Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*, p. 174.

¹²⁷ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 362.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Caroline Picart, "Crime and the Gothic: Sexualizing Serial Killers" In *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 13-1, p.1-18.

¹³⁰ Ver Anexo 35: Figuras 38 e 39, p. 231.

mas o *serial killer* recupera a ideia de uma aristocracia e inteligência superiores e um poder físico onnipresente e ameaçador. Baseados nas obras homónimas de Thomas Harris (de 1988 e 1999, respectivamente), os filmes deram uma nova face à figura do *serial killer*, em grande parte devido à interpretação de Sir Anthony Hopkins. Lecter é um ser isolado, à parte da sociedade, pois sente-se superior aos seus pares e, como tal, não necessita da sua companhia. A fachada de sociabilidade que demonstrava era isso mesmo: uma máscara para esconder a sua verdadeira natureza. Alguns autores consideram que foi pela associação com o vampiro que os *serial killers* ascenderam a um nível superior de significância cultural: “Lecter’s status as the most powerful representation of the serial killer in contemporary fiction rests on his links to the vampire (...) serial killers are meaningless deviants without the metaphor of the vampire to allow us to make sense of them.”¹³¹, refere Day.

Já Martin (1976), de George Romero, acentuava esta relação entre o *serial killer* e o vampiro. Martin é um jovem *serial killer* que pensa que é um vampiro de 84 anos. Ele ataca mulheres e bebe o seu sangue, numa necessidade que não consegue controlar. No fundo, apercebemo-nos que Martin é um ser patético e fraco que se tornou vampiro, porque não consegue integrar-se como ser humano.

Como já vimos, estas associações entre vampirismo e assassinos têm evoluído desde a Idade Média, com as figuras históricas de Giles de Rais, Erzsébet Bathory ou Vlad Tepes, assassinos comprovados, a serem considerados como alguns dos primeiros vampiros históricos. É perturbador pensarmos numa identificação com estas figuras, sobretudo com o assassino em série, um dos monstros dominantes do final do século XX e que, neste início do século XXI, tem vindo a ser substituída pela figura do terrorista, capaz de matar indiscriminadamente, sem pudor ou moral. Ao contrário do vampiro, que é, geralmente, destruído, o assassino em série ou o terrorista continuam a existir, pois, mesmo quando são destruídos, rapidamente são substituídos. Estas narrativas mostram como a capacidade para a corrupção e violência faz parte do ser humano. O que é verdadeiramente assustador é reconhecer e admitir esta verdade, pois, ao fazermos isso, acabamos por reconhecer naqueles monstros alguma parte escondida de nós, e como dizia Vincent Price, na introdução de *Ghoul* (1970): “the real terror of Dracula is that he or it was a human being just like you and me.”¹³²


2.5 A ambiguidade da figura do vampiro: o vampirismo como catarse e metáfora da sociedade moderna

Particularly today, the vampire serves as our reflection; after all, when one stands next to Dracula and looks in the mirror one sees only oneself. (...) The vampire, immortal and yet dead, beautiful but monstrous, calls up the question of what it means to be human (...) That impulse to see ourselves in the vampire is a sign of an uncertainty at this moment in human history, as it means we can no longer be sure about the line between the human and the monster.¹³³

¹³¹ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 116.

¹³² Peter Haining, *Ghoul*, p. 10.

¹³³ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 5-6.

o início deste novo milênio, o Homem procura encontrar explicações para os seus “monstros”, chegando à conclusão que eles estão no meio de nós e são parte intrínseca da natureza humana. A afirmação de Day remete-nos, uma vez mais, para essa mesma ideia. O (não) reflexo de Drácula, por exemplo, mostra-nos que o monstro que vemos no espelho é uma faceta da nossa personalidade, que não queremos reconhecer, mas que, apenas quando o fizermos, encontraremos paz. Ao transcender a morte e as leis do espaço e do tempo e ao ultrapassar as leis de Deus, da Natureza ou da sociedade, o vampiro representa a liberdade e satisfação pessoal absolutas, onde o indivíduo se afirma na sua plenitude e, logo, representa a afirmação da humanidade. Além disso, na sociedade contemporânea, em que o individualismo mede forças com o nosso desejo inato por companhia, muitos vampiros acabam por dar corpo a essa luta tão humana. Já John Donne, em *Meditation XVII*, dizia que “no man is an island”¹³⁴ e, aparentemente, nenhum vampiro também e, sobretudo os vampiros das últimas décadas – como Louis, Lestat, Armand, Saint-Germain ou Nothing –, procuram desesperadamente companhia, seja de vampiros, seja de humanos.

Mas o vampiro também é a negação da humanidade; é um parasita, que depende do sangue e dos corpos dos humanos para sobreviver e, apesar de ter muito poder, é uma figura marginal, um pária. “In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond – of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within.”¹³⁵, explica Jeffrey Cohen, em *Monster Theory*, mostrando a tendência da literatura pós-modernista, preocupada em denunciar todos os aspectos da sociedade, bons ou maus, escondidos ou à vista de todos. É pela transgressão das normas sociais que nós identificamos o monstro: “The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities”¹³⁶, afirma Judith Halberstam. Essa é a tendência do Gótico contemporâneo e das novas histórias de vampiros e esta identificação é sempre feita tendo em conta os padrões sociais.

Actualmente, tudo é questionado. Poucos acreditam já em superstições, mas as histórias de vampiros trazem de volta uma relação do indivíduo com a magia e o sobrenatural que levanta questões sobre a nossa individualidade e natureza. Também vivemos tempos violentos e a nossa percepção dessa violência é determinada pelo nosso sentido de humanidade. O vampiro recorda-nos a natureza selvagem, predatória e animalesca que todos temos dentro de nós, sem ter em consideração questões éticas ou morais:

Contemporary stories chart the movement from sexuality to violence as the central theme of the vampire legend, for the control of our predatory instincts, not our sexual ones, has become the central problem of humanity in search of itself in the late twentieth century.¹³⁷

Na introdução de *Love in Vein* (1994), Brite afirma que “The vampire is a subversive creature in every way, and I think this accounts for much of his appeal. In an age when moralists use the fact that sex is

¹³⁴ <http://isu.indstate.edu/ilnprof/ENG451/ISLAND/text.html> (consultado a 14 de Março de 2007).

¹³⁵ Jeffrey Cohen, *Monster Theory. Reading culture*, p.7.

¹³⁶ Judith Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p. 27.

¹³⁷ *Apud* William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture*, p. 7.

dangerous to ‘prove’ that sex is bad, the vampire points out that sex has always been dangerous.”¹³⁸ Estas histórias dão a entender que o perigo é o que torna o sexo *sexy* e que, só quando aceitamos esse perigo é que podemos aceitar plenamente a nossa sexualidade. Nas histórias de vampiros com uma forte conotação sexual, o vampiro é o mestre da experiência sexual perfeita (por exemplo, a personagem Zillah, de *Lost Souls*, de Poppy Z. Brite, leva as suas amantes a sentirem prazeres inimagináveis) e ultrapassa todas as restrições e superstições impostas à humanidade pela sociedade. Neste sentido, Day afirma: “Vampire erotica is by definition about the sexual experience we can never have, the vampire’s sexuality lies in what it suggests, not what it is.”¹³⁹

Durante muito tempo, a história do vampiro foi a história de um predador sexual. Era uma versão do mito do lado negro de cada um, numa altura em que a sexualidade não era apenas uma preocupação e algo que dizia respeito ao indivíduo, mas também a toda a sociedade. O vampiro marcava as fronteiras entre a sexualidade “normal” e a “diferente”, com a tónica na primeira. Mas o vampiro serve particularmente para falar da sexualidade que foge à norma. Por muito absurdo que tais ideias nos pareçam hoje, os escritores e leitores do século XIX levavam-nas muito a sério. Esta ligação do vampiro com a sexualidade é acentuada por Ernest Jones, em *On the Nightmare* (1931), que afirma: “In the unconscious mind, he adds, ‘blood is commonly an equivalent for semen’ and the vampire superstition ‘yields plain indications of most kinds of sexual perversions’”¹⁴⁰

Hoje em dia, o vampiro permanece um símbolo do perigo e da ameaça; ele opõe-se à humanidade e procura afastar-nos para um lugar sombrio e perigoso: “they can be everything we are, while at the same time, they are fearful reminders of the infinite things we are not.”¹⁴¹ Esta faceta paradoxal do vampiro é a expressão da nossa atracção pela transgressão, pelo subversivo, pelo revolucionário, que nos permite fazer a catarse dos nossos medos e desejos mais profundos, sem correremos perigo algum, e permitindo alcançar uma estética do sublime, pelo paradoxo sentimental que daí advém, como defende William Patrick Day:

The vampire story is a chance to walk on the night side, indulge in the perverse, the forbidden, the dangerous, the supernatural. Vampire stories are, in a literal sense, sensational: they viscerally excite us with primal, forbidden, terrifying images and scenes of flesh and blood, fangs and stakes, violence and death, which bypass thought and evoke pleasurable yet disturbing feeling.¹⁴²

Day retoma a ideia de Edmund Burke e a sua estética do sublime e aplica-a ao vampiro: “if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person (...) they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions.”¹⁴³ O terror que sentimos pela figura do vampiro desperta em nós uma atracção perversa pelas possíveis acepções que daí retiramos e o que aprendemos, sobre a nossa própria natureza.

¹³⁸ *Idem*, p. 30.

¹³⁹ *Idem*, p. 31.

¹⁴⁰ David Punter & Glennis Byron, *The Gothic*, p. 269.

¹⁴¹ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.6.


¹⁴² William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture*, p. 5.

¹⁴³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 123.

Para David Punter, o Gótico permite-nos dizer aquilo que nunca teríamos coragem para dizer directamente, “to speak the unspeakable.”¹⁴⁴ Recentemente, o vampiro tem-se tornado uma figura ambígua em histórias onde o que está em causa é a natureza humana, numa época em que é cada vez mais difícil perceber o que está no âmago dessa natureza. Será mais humano controlar os nossos desejos e necessidades, ou afirmarmos esses impulsos na sua plenitude, como o vampiro faz? No século XX e XXI, Drácula deixa de ocupar um lugar central no mundo dos vampiros, face à criação de tantos vampiros com representações diferentes. Cada geração tem os seus vampiros e a mutabilidade e variação do vampiro ao longo dos anos mostra a sua capacidade de adaptação à passagem do tempo e às mudanças nas sociedades. Como afirma Nina Auerbach, “There are many Draculas. (...) An alien nocturnal species, sleeping in coffins, living in shadows, drinking our lives in secrecy, vampires are easy to stereotype, but it is their variety that makes them survivors.”¹⁴⁵ Tal como com os psicopatas, a sobrevivência dos vampiros depende da sua habilidade de se misturarem com os que os rodeiam, humanos ou não, de se dissimularem na mesma multidão, que, sem saber, tem simultaneamente o poder de os destruir ou de os servir.

3. O CONTRIBUTO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA

3.1 O génio de Edgar Allan Poe

 ara Leslie Fiedler, o Gótico Americano define-se como “a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation.”¹⁴⁶ Numa nova terra, num novo mundo, era inevitável que se produzisse uma nova literatura e os contrastes do Gótico Americano vão acabar por ser um resultado de uma série de factores políticos, religiosos, sociais e geográficos. O puritanismo, que domina as mentes americanas nos primeiros tempos de colonização, acaba por desenvolver um interesse por fenómenos psíquicos, que vai influenciar muitos autores. Os efeitos do terror na psique humana (explorados nas narrativas góticas), a natureza dual do ser humano (a luta do Bem contra o Mal), a auto-análise e introspecção, devido à crença que o ser humano é o maior pecador do mundo, são apenas algumas características do puritanismo que vão ajudar a desenvolver uma ficção auto-reflexiva e crítica. Punter considera que as principais características do Gótico Americano são: “its darkness, its tendency towards obsession, its absorption with powerful and evil Europeans.”¹⁴⁷

Aristocratas malévolos e castelos em ruínas não faziam sentido na América e o Gótico Americano surge agora em lugares banais e quotidianos, com acontecimentos terríveis a acontecerem em cenários aparentemente normais, longe dos cenários tradicionais do Gótico inglês. No novo Gótico Americano, a cidade moderna, industrial e impessoal é o centro do horror, da violência e da corrupção. “uncanny is what

¹⁴⁴ David Punter, *The Literature of Horror: A History of Gothic Fiction from 1785 to the Present day*, p. 197.

¹⁴⁵ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.1.

¹⁴⁶ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 29.

¹⁴⁷ David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p.189.

one calls everything that was meant to remain secret and hidden but has come into the open.”¹⁴⁸, dizia Freud; o *Uncanny* (*Unheimlich*) surge quando algo familiar se torna estranho, sem nós percebermos porquê. Agora, no novo Gótico Americano, o *uncanny* de Freud perturba a ordem familiar e o sentido de segurança e normalidade e a cidade torna-se um lugar de corrupção e violência, centro do horror; duplos e alter-egos e as forças psicológicas sobrepõem-se às sobrenaturais. As personagens góticas são cada vez mais seres alienados, fora de controlo e incompreendidos, assombrados por medos e culpas. As descobertas científicas fornecem novos instrumentos de terror, revelando o crime e a mente criminosa como novas faces de desintegração social.

Os contrastes entre o Bem e o Mal, a luz e a escuridão, os mistérios da mente ou do passado familiar são alguns dos principais temas explorados no Gótico Americano. O mundo social e humano sobrepõe-se ao mundo sobrenatural, que se revela, sobretudo, nas imensas florestas (como Hawthorne ou Washington Irving nos mostram) ou na psique humana (que Poe tanto explorou). “Probably all American writers are influenced by their country's dream of innocence. The horrors of Poe or Bierce or those in the novel of violence may be darker than they might have been if the authors were not American.”¹⁴⁹, afirma William Van O'Connor. Esta especificidade do novo contexto Americano conferiu um carácter novo à Literatura Gótica. A fuga à tradição produz uma literatura mais subjectiva em que contextos urbanos ou domésticos e indivíduos estranhos dão o mote ao mistério e terror, com criminosos, prisões, injustiças sociais e rebeldes a ameaçarem o lar e a sociedade:

... the dark alleyways of cities were the gloomy forests and subterranean labyrinths; criminals were the new villains, cunning, corrupt but thoroughly human. Prisons, social injustice and rebellious individuals were (...) strange figures threatening the home and society.¹⁵⁰

Se, nos finais do século XIX, na Europa, o Gótico começava a florescer e as histórias de vampiros já tinham muitos adeptos na literatura, na América, Poe foi um dos pioneiros nesse campo. É a Edgar Allan Poe que devemos a história de terror moderna. Poe compreendeu os aspectos psicológicos que inspiravam o horror e não se rendeu aos finais felizes e didactismo tradicionais. Impassível, distanciava-se do que escrevia e relatava as suas histórias macabras sem medos. Ao centrar-se sobretudo na dor, na *pleasurable sadness*, na decadência e no terror, este autor impulsiona a literatura americana de terror e dá os primeiros passos na compreensão da verdadeira natureza do ser humano, como afirma O'Connor:

Edgar Allan Poe envisioned a universe haunted, malevolent, and in decay. Poe had sufficient reason for imagining a world shrouded in darkness and threatening disaster. But his decaying castles, slimy tarns, and "clammy virgins" are not merely the projection of a sick mind; they are a version of the world.¹⁵¹

¹⁴⁸ Sigmund Freud, *The Uncanny*, p.132.

¹⁴⁹ William Van O'Connor, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, p. 26.

¹⁵⁰ Fred Botting, *Gothic*, p. 123.

¹⁵¹ William Van O'Connor, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, p. 26.

Edgar Allan Poe é quem melhor retrata as perturbações da imaginação nas suas histórias macabras e alucinatórias. Esplendor, decadência e extravagância, desejos e neuroses humanas ou excessos da imaginação são invocados num tom ambivalente, relativamente aos terrores apresentados. Sobre Poe, Fred Botting afirma que:

Questioning as well as promoting the dark powers of the imagination, Poe's fiction leaves boundaries between reality, illusion and madness unresolved (...) His subjects are varied, exploring particularly individual cases of delusion and more general anxieties about death¹⁵²

Punter refere que “This ‘New American Gothic’ is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions. (...) we are immersed in the psyche of the protagonist, often through sophisticated use of first-person narrative.”¹⁵³

Poe é um dos pioneiros da Literatura Norte-Americana, quer na utilização das narrativas na primeira pessoa, quer pelo carácter introspectivo que revela. Mas, na análise da mente humana, Poe tem, claramente, uma fixação pela morte. Gerald Kennedy considera que a época em que Poe viveu pode ser considerada “the Age of the Beautiful Death”¹⁵⁴, em que o cadáver, sobretudo de uma jovem mulher, é quase um objecto de idolatria, um espectáculo para contemplar. Já em *Varney, the Vampire*, a personagem Flora era descrita como “more beautiful than death (...) her face was of a marble paleness, and as she clasped her hands, and glanced from face to face...she might have been taken from some exquisite stature of despair.”¹⁵⁵ É a sua associação com a morte que a torna um objecto de desejo, como em Poe. O mesmo acontece com Lucy, na obra de Stoker. Quando morre, é desejável porque, no fundo, não está morta: “There lay Lucy, seemingly just as we had seen her the night before her funeral. She was, if possible, more radiantly beautiful than ever; and I could not believe that she was dead.”¹⁵⁶ O corpo de Lucy acaba por se tornar mais sensual e sexual depois de ela ser transformada em vampira.

Num poema semi-autobiográfico, Poe escreveu que “I could not love except where Death / Was mingling his with Beauty's breath”¹⁵⁷. Talvez por isso, no desenvolvimento dos seus terrores psicológicos, Poe considerasse que a morte de uma mulher bela era o tema mais importante e poético para desenvolver na sua escrita e é precisamente esse tema que foi popularizado pelos filmes de terror, sobretudo os chamados *slasher films*. Em quase todas as histórias macabras de Poe há alguém que morre ou corre perigo de vida e uma das suas preocupações era compreender e transmitir o fascínio paradoxal que a morte nos causa. O medo e o fascínio que nos desperta encontraram representação na literatura de Poe e um dos seus principais símbolos é a figura do vampiro. Ainda hoje verificamos este *delightful horror*, como Edmund Burke lhe chama, por exemplo, quando vemos pessoas a parar para presenciar acidentes. Este efeito é considerado o mais genuíno da estética do sublime, e Poe acabou por o promover.¹⁵⁸

¹⁵² Fred Botting, *Gothic*, p. 120.

¹⁵³ David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p.3.

¹⁵⁴ J. Gerald Kennedy, *Poe, Death, and the life of writing*, p. 64.

¹⁵⁵ *Apud* Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 97.

¹⁵⁶ Bram Stoker, *Dracula*, p. 200.

¹⁵⁷ <http://www.grin.com/en/preview/54794.html> (consultado a 25 de Setembro de 2006).

¹⁵⁸ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 67.

Ao contrário de outros escritores europeus seus contemporâneos, Poe começa a desenvolver o tema do vampirismo mais no sentido metafórico de autodestruição e destruição psíquica e emocional, de si próprio e dos outros, numa perspectiva muito contemporânea que encontramos, por exemplo, em *Lost Souls* (1992), de Poppy Z. Brite. A autodestruição do indivíduo revê-se no famoso verso de Baudelaire “Je suis de mon coeur le vampire”¹⁵⁹, sobre um ser condenado, angustiado e amaldiçoado, que Poe anuncia, ao comprazer-se na sua dor. Aliás, o poema *The Raven* (1845) não é mais do que a expressão máxima de um indivíduo atormentado e autodestrutivo, e onde já se reconhece a obsessão pela morte que Poe demonstra. Julia Briggs, em “Ghost Story”, refere este teor negativo das histórias de Poe: “inexplicable human urge to hurt oneself or others, the desire to throw oneself off a precipice or to torture or kill another living creature – monsters that sleep at the heart of reason. His stories revealed that the ultimate horrors lie not without but within.”¹⁶⁰

O tema do renascer dos mortos e do vampirismo surge na Literatura Norte-Americana primeiro, sobretudo, nas histórias de Poe e, a partir daí, encontra o seu caminho quase que naturalmente. *Berenice* (1835), *Morella* (1835), *Ligeia* (1838), *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Oval Portrait* (1842) ou *The facts in the strange case of Mr. Valdemar* (1845) são apenas algumas das histórias de Poe onde há um vampirismo latente. Para Clive Bloom, o vampirismo está sempre relacionado com o medo do regresso dos mortos: “The vampire tale conflates the return of the dead, contact with the dead, cosmic dread and the crisis of identity provoked by the presence of the dead among the living, and, whether the result of sorcery or mad science, the vampire can only be returned to the grave by exceptional violence”¹⁶¹. Muitas das histórias de Poe atrás mencionadas acabam por reflectir esta temática, sendo que, na maior parte delas, a morte precoce de uma mulher desperta um sentido de horror e leva a um renascimento vampírico. Estas mulheres têm um forte desejo sexual, que assusta os homens e perturba a ordem social. Elas regressam para atormentar os vivos, despertando o medo, quer nos leitores, quer nas outras personagens, pois essa era uma das principais funções destas narrativas, como explica Punter: “...the excitation of fear becomes one of the most significant enterprises a writer can undertake”¹⁶².

Berenice e *Morella*, ambas de 1835, antecedem *Ligeia*, que Poe considerava a sua melhor história. Em *Berenice*, a linha que separa a sanidade da loucura é muito ténue, com um narrador, Egeu, num meio-termo entre a loucura e a sanidade. Egeu torna-se obcecado pelos dentes da prima Berenice, bela, ágil e alegre, até esta ser acometida por ataques de epilepsia. O narrador atribui aos dentes um poder invisível e pensa que só terá descanso quando eles estiverem em seu poder, simbolicamente tendo, assim, essa mulher jovem junto a si, mesmo após a morte desta. Daí a profanação do seu corpo e a extracção dentária macabra.

Morella tem uma estrutura típica de muitos contos de Poe: uma narrativa na primeira pessoa, com um narrador anónimo e uma história centrada numa mulher culta e bela. Neste conto, o que está em causa é a natureza da identidade humana. Morella era uma mulher fora do comum que dominava o narrador, trazendo-o para o seu mundo de mistério e misticismo. A referência a ciências ocultas, entre elas a palingénia, uma doutrina defendida por alguns cientistas e filósofos, referente ao regresso à vida depois da morte, desde logo

¹⁵⁹ Charles Baudelaire, “L’héautontimorouménos” In *Les Fleurs du Mal*, p. 93-94.

¹⁶⁰ Julia Briggs, “The Ghost Story” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p. 125.

¹⁶¹ Clive Bloom, “Horror Fiction: In Search of a Definition” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.160-161.

¹⁶² David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p.45.

marca a ligação ao vampirismo, mas Poe vai mais longe e traz Morella de volta à vida na figura da sua filha, contestando a visão platónica da alma como exclusiva de um único ser, o que rejeitava a ideia da reencarnação. Além disso, os elementos simbólicos do conto (como os ciprestes e a campa vazia) acentuam a presença da Morte e remetem para a imagem do vampiro.

Ligeia segue o vampirismo latente de *Morella* e dá-lhe uma expressão ainda mais vincada. A citação de Joseph Glanvill no início do conto (“Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.”¹⁶³) dá o mote para uma história de uma mulher que se agarrou à vida com todas as forças, acabando por vencer a própria Morte. Em mais uma narrativa na primeira pessoa, é-nos descrita uma mulher absolutamente ideal aos olhos do narrador. Autêntica mulher fatal, Ligeia é descrita como uma mulher de outro mundo, tão perfeita e bela que não parece humana. O seu regresso da morte na forma da nova esposa daquele marido possessivo acaba por reforçar o vampirismo da história. *The facts in the strange case of Mr. Valdemar* também esbate as fronteiras entre a vida e a morte, numa história sobre um homem moribundo, que fica num estado de animação suspensa, e cujo corpo não entra em decomposição, dizendo, paradoxalmente, “I am dead”. Em *The Fall of the House of Usher*, é o vampirismo psíquico que se esconde por trás das paredes da mansão Usher. A casa é o vampiro e as suas vítimas são os seus ocupantes, os irmãos Roderick e Madeleine Usher (nome que, curiosamente, é retomado por Anne Rice, na personagem Madeleine, de *Interview with the Vampire*). A casa ancestral retém em si todo o Mal das gerações anteriores da família e acaba por afectar e levar à loucura e morte dos irmãos, de quem é reflexo.

É com *The Oval Portrait* (1845) que as ligações com o vampiro mais se concretizam. O tema é, à semelhança de *Ligeia*, *Morella* e *Berenice*, a morte de uma mulher jovem e bela. Extremamente moderno pela apresentação de uma nova abordagem ao tema do vampirismo, o conto transmite uma atmosfera onírica e romântica, muito sensorial, e desenvolve o processo de elaboração de um retrato, uma representação tão perfeita da mulher que lhe serviu de modelo que esta morre quando o quadro é terminado. Michael Kratky defende que: “Poe insistently figures the death of beauty and vice versa the beauty of death in many of his works.”¹⁶⁴ Neste conto, o processo da morte daquela jovem é quase imperceptível e o produto artístico que daí advém, o quadro, é de tal forma belo e vivo que o narrador não consegue deixar de o admirar.

Sobre este conto, Botting refere que “Art, it seems, sucks the life out of things, doubling nature with a disturbing imaginative power, a macabre power of death.”¹⁶⁵ A arte, personificada, é vista como o próprio vampiro, com a cópia a tornar-se realidade e a preservar para sempre aquilo que o artista amara. Aquela mulher deixou que a sua essência lhe fosse retirada, pouco a pouco, pincelada a pincelada, e não ofereceu resistência. Num processo vampírico, o quadro ganha vida, sugando a vida da modelo, através do artista que o pinta e num processo inverso ao descrito por Oscar Wilde no seu *The Picture of Dorian Gray* (1890). James Twitchell, no artigo “Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif”, considera que Poe usou uma variação da literatura de vampiros para demonstrar como os artistas transferem a vida e energia dos modelos que usam para as telas: “The paradox the artist doesn't recognize is that the vitality of his art drains the very

¹⁶³ Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems*, p. 654.

¹⁶⁴ Michael Kratky, *Art and the Idea of Death-in-Life in E. A. Poe's The Oval Portrait*. <http://www.grin.com/en/preview/54794.html> (consultado a 23 de Agosto de 2007).

¹⁶⁵ Fred Botting, *Gothic*, p. 122.

life-strength of the people he loves (...) The vampire myth was an ideal paradigm for love that is too demanding or, in the case of 'The Oval Portrait,' art that is too life-consuming”¹⁶⁶. Além disso, a ligação com o vampirismo acentua-se ainda mais se tivermos em consideração que a primeira versão do conto se chamava *Life in Death*. Tal como aquela pintura ganhou vida à custa da morte do seu modelo, o vampiro continua a viver à custa da morte de outrem. O vampiro afasta-se assim da imagem estereotipada do sugador de sangue e ganha novos contornos.

Os críticos de Poe consideram que, sem as mortes da sua mãe e esposa, a quem ele adorava profundamente, o génio literário de Poe nunca se teria desenvolvido como desenvolveu, porque parte dele morreu com elas. Nos seus contos, ele retrata uma fusão da vida, da morte e da criação e as histórias referidas foram várias vezes mencionadas por estudiosos de Poe como alegorias dos conflitos interiores do autor, sobretudo os seus sentimentos de culpa para com as mulheres que amou, que morreram jovens como as suas heroínas, heroínas que parecem, no entanto, regressar sempre da morte em procura de vingança. Os seus narradores cépticos quanto ao sobrenatural não parecem ser um reflexo da mente do autor, mais aberto a essas questões, mas têm a mesma função de Van Helsing, na obra de Stoker, representando o ponto de vista racional em confronto com o irracional, e nunca conseguindo superar este conflito, donde dificilmente saem vencedores, o que faz com que Poe seja mais pessimista que Stoker, que dá a vitória a Van Helsing.

Poe preocupava-se em retratar cenários que trouxessem uma qualquer ameaça física ao ser humano, como no famoso *The Pit and The Pendulum* (1842). O verdadeiro terror nas histórias de Poe advém do factor antecipação: o prever realmente o que vai acontecer, ou seja, ele foi um dos primeiros autores americanos a desenvolver a técnica do *suspense*. Hitchcock dizia que o medo nos desperta os sentidos: “Fear does not anaesthetize consciousness but actually sharpens it.”¹⁶⁷ O que se sugere seria mais importante que o facto em si, e Poe foi um dos primeiros a sugerir tudo o que havia de mais negro nas mentes humanas. Lovecraft dizia que “Just enough is suggested, and just little enough is told.”¹⁶⁸ Esta ideia acabou por influenciar as gerações seguintes e Stephen King é um dos seus principais defensores. Noël Carroll afirma que “The notion here is that the best horror works by suggestion, by getting the reader to imagine what is the case.”¹⁶⁹ e, nesse campo, Poe foi, sem dúvida, um pioneiro. Mais uma vez, Poe promove emoções sublimes, ao deixar os seus leitores imaginarem o que não está escrito.

Esta exposição do lado negro da humanidade percorre a Literatura Norte-Americana, e é exacerbada com exemplos do Grotesco, num misto de tragédia e comédia com vista ao sublime, com muitas das temáticas de Poe a serem retratadas pelo movimento decadentista. O desenvolvimento deste movimento, na segunda metade do século XIX, trouxe uma literatura onde o fascínio pela morte, pela corrupção e pela sexualidade, e a exploração de todas as sensações possíveis eram temas comuns. Como se sabe, este movimento teve em Charles Baudelaire uma das suas figuras principais, sobretudo com a sua obra-prima *Fleurs du Mal* (1857). Poe e Baudelaire tinham perfeita noção da irracionalidade do ser humano. *Fleurs du Mal* foi alvo de censura pelas autoridades, que obrigou à retirada do livro de seis poemas considerados

¹⁶⁶ James Twitchell, “Poe’s ‘the Oval Portrait’ and the Vampire Motif” In *Studies in Short Fiction* 14, p. 388.

¹⁶⁷ Apud Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 7.

¹⁶⁸ H. P. Lovecraft, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, p. 42.

¹⁶⁹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 219.

ofensivos. Entre eles estavam *Métamorphoses du Vampire*, de que falámos no capítulo 1, e *Le Vampire*, poema mais próximo da obra de Poe, pois mostra um narrador atormentado e obcecado (tal como em *The Raven*), que exprime a sua dor e a sua raiva por se deixar dominar por uma mulher, à qual não consegue resistir, muito como o narrador de *Morella*:

Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,
De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne.¹⁷⁰

O fluir das narrativas na primeira pessoa, o número limitado de personagens, as descrições de sons e sentimentos que nos fazem incorporar as personagens e um profundo conhecimento do que aterroriza a mente humana são alguns dos aspectos do génio de Poe. Mas um dos seus principais contributos para as gerações futuras tem a ver com a sua percepção do Mal: "...awareness in Poe's fiction of the world as mad or haunted or malevolent finds its echoes in twentieth century literature, American as well as European."¹⁷¹, afirma William Van O'Connor, e, na realidade, se, hoje em dia, é comum encontrarmos metáforas do Mal na sociedade humana, na literatura contemporânea, há um século atrás, isso não era muito comum. Em *The Historian* (2005), o Drácula de Elizabeth Kostova – que analisaremos em 3. 3 – compreende bem a maldade do ser humano e este encontra expressão em todas as narrativas sobre psicopatas, assassinos profissionais ou de ocasião, torturadores, vampiros emocionais que vivem ao nosso lado e que controlam toda a nossa existência, e em todos os seres humanos que revelam o monstro que há em si. Poe entendia este lado da natureza humana muito bem e mais: conseguiu transmiti-la na sua escrita.

Os seus vampiros, se não sugam sangue, nem se transformam em morcegos, são extremamente modernos. No fundo, Poe foi um dos primeiros a humanizar o vampiro, muito antes de haver Louis, Lestat ou Saint-Germains. Talvez ele não lhes chamasse vampiros, mas Poe aprendeu os mitos e lendas que a literatura e o folclore europeus escreveram sobre o vampiro e interpretou-os de uma maneira extremamente moderna. Hoje em dia, encontramos um maior paralelismo entre os seus "vampiros" e figuras como a jovem psicopata do filme *Hard Candy*¹⁷² (2005), de David Slade, ou os vampiros emocionais de *Lost Souls* (1992), de Poppy Z. Brite, do que com *Dracula* de Stoker. O seu maior contributo para a literatura de vampiros americana foi precisamente o de abrir portas para novas interpretações do vampiro. Este deixou de ser apenas o monstro sugador de sangue e passou a ser a jovem e bela mulher que regressava dos mortos para assombrar a vida dos seus entes queridos, como em *Morella*; ou a mulher bela e virtuosa, que vence as barreiras da morte para sobreviver a todo o custo, mesmo apoderando-se do corpo de uma inocente, como em *Ligeia*; a casa que assombra o presente dos vivos e rouba os seus ocupantes da sua existência emocional e física, como em *The Fall of the House of Usher*. O vampiro ganhou assim novas representações, que foram desenvolvidas por gerações e gerações de escritores depois de Poe, que beberam da sua influência avidamente.

¹⁷⁰ Charles Baudelaire, "Le Vampire" In *Les Fleurs du Mal*, p. 46. Ver Anexo 36: Poema 4, p. 232.

¹⁷¹ William Van O'Connor, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, p. 26.

¹⁷² Ver Anexo 37: Figura 40, p. 232.

3.2 A literatura de vampiros no final do século XX

3.2.1 Anne Rice e a revitalização do vampiro a partir dos anos 70

Em 1975, um ano antes de *Interview with the Vampire*, Stephen King publica ‘*Salem’s Lot*, uma obra com vampiros repulsivos e que estavam de acordo com a tradição. Anne Rice, por sua vez, traz-nos vampiros chiques e *snobs*, figuras andróginas, com uma forte componente sexual, que reaproximam os leitores de um género que começava a acusar o peso dos anos. Conjugando as tradições do Gótico com aspectos inovadores e apresentando personagens simultaneamente próximas e distantes de nós, Rice procura levantar questões de ordem social nas suas obras, atraindo leitores que, à partida, parecem não se interessar por este tipo de literatura. No seu *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Noël Carroll refere que “...what seems to have happened in the first half of the seventies is that horror, so to speak, entered the mainstream. Its audience was no longer specialized, but widened, and horror novels became increasingly easy to come by.”¹⁷³ Foi isso que Rice fez. As suas *Vampire Chronicles* impulsionaram o ressurgimento deste tipo de literatura e abriram o caminho a autoras mais jovens como Poppy Z. Brite, Chelsea Quinn Yarbro ou Suzy McKee Charnas. As aventuras de Lestat, Louis, ou Armand, entre outros, fascinaram e continuam a fascinar milhões de leitores. Os vampiros são trazidos para primeiro plano em Rice, e não os seres humanos. As vozes e as figuras que eram relegadas para segundo plano, durante o período do realismo, e perspectivas consideradas subversivas ou pouco reais, são agora destacadas e valorizadas.

Interview with the Vampire (1976) dá início às *Vampire Chronicles* e foi um sucesso instantâneo junto dos leitores e críticos. Rice afirma que escreveu o livro em cinco semanas, em 1973, a pensar não no *Dracula* de Bram Stoker, que confessa nunca ter acabado de ler, mas sim nos filmes de terror a preto e branco, das primeiras décadas do século XX. Comovente, hipnótico, erótico e profundamente revelador, esta autobiografia elevou os vampiros ao estatuto de celebridades. Apesar de serem seres diferentes que vivem à margem da sociedade, os vampiros incorporam as aspirações, medos e desejos do ser humano:

To reveal himself without revealing himself, is the essence of what Rice does. Her vampires embody a central tension in contemporary America: the desire for celebrity, notoriety, and recognition centred with the awareness that fame leaves one vulnerable and exposed in the desert of public culture, without an identity of one’s own.¹⁷⁴

Em *Queen of the Damned* (1988), o terceiro livro das *Vampire Chronicles*, a jovem humana Jesse, referindo-se a *Interview*, acaba por explicar o motivo pelo qual também nós, leitores, somos, tal como ela, incapazes de resistir a estes vampiros: “There is something obscene about this novel. It makes the lives of

¹⁷³ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, p. 2.

¹⁷⁴ William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 46.

these beings seem attractive. You don't realize it at first; it's a nightmare and you can't get out of it. Then all of a sudden you're comfortable there. You want to remain.”¹⁷⁵

Rice coloca a tecnologia ao serviço das convenções e o uso do gravador de cassetes não é mais que um reflexo das célebres gravações de Watergate, famosas na época em que o livro foi escrito. Esse método fora usado, em 1975, por Fred Saberhagen. *The Dracula Tape* coloca um Drácula muito diferente do de Stoker a contar, na primeira pessoa, a história da sua vida. Mas não foi só o facto de termos um vampiro a ser entrevistado, que tornou o livro de Rice célebre. “Like Stoker before her, Rice has changed the code.”¹⁷⁶, afirma Martin Wood. Day, por seu lado, considera que: “Rice's lonely and damned vampires struggle for the freedom that comes with self-acceptance of specialness, difference, and darkness, rather than the return to 'normality'.”¹⁷⁷ Para este autor, as obras de Rice têm a ver com uma maneira de estar no mundo em que o indivíduo revela e aceita todas as suas facetas e se sente pleno. Uma crítica do *Boston Globe* ao livro *The Vampire Lestat* (1985) resume a concepção que Rice tem dos seus vampiros: “Her refugees from the sunlight are symbols of the walking alienated, those of us who, by choice or not, dwell on the fringe.”¹⁷⁸ A própria autora afirma que deseja que as suas personagens sejam representações do ser humano e não de uma figura sobrenatural. Lestat acentua esta ligação ao afirmar, em *Memnoch the Devil* (1995), que “We have souls, you and I. We want to know things; we share the same earth, rich and verdant and fraught with perils.”¹⁷⁹ Esta tendência já fora aflorada pelo poeta americano Richard Wilbur, em 1961, no seu poema *The Undead*, que não terá sido indiferente a Rice. Inspirado também pelos filmes de terror dos anos 30 – nomeadamente, o Drácula de Lugosi –, Wilbur retrata os vampiros como seres paradoxais, dignos de pena e compreensão, e não de pavor:

...fearing contagion of the mortal
(...)
Secret, unfriendly, pale, possessed
Of the one wish, the thirst for mere survival
(...)
We cannot be much impressed with vampires
(...)
Nevertheless, their pain is real,
And requires our pity. Think how sad it must be
To prey on life forever and not possess it¹⁸⁰

Ao tornar o vampiro no narrador, Rice centra-se na sua vida interior e dá-lhe uma nova face, uma face mais humana do que gostaríamos talvez de pensar, e que se revela muito próxima de nós. A sua voz sobrepõe-se a todas as outras, num tom confessional que chocou pela relevância dada à criação e educação do vampiro, que é, assim, elevado ao estatuto de protagonista como nunca o fora. As *Vampire Chronicles* de Anne Rice são um marco na transformação do vampiro numa figura com quem simpatizamos e mostram um

¹⁷⁵ Anne Rice, *Queen of the Damned*, p. 178.

¹⁷⁶ Martin J. Wood, “New Life for an old tradition: Anne Rice and Vampire Literature” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 60.

¹⁷⁷ William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 43.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Anne Rice, *Memnoch, the devil*, p. 4.

¹⁸⁰ Ver Anexo 38: Poema 5, p. 233.

regresso às origens, pois, antes do Drácula *stokeriano*, os vampiros procuravam a companhia dos humanos ou de outros vampiros, como acontece com Lord Ruthven e Varney. Lestat, Louis ou Armand são a imagem do *dandy* vitoriano, do boémio, que Lord Byron encarnava tão bem e que inspirou o Lord Ruthven de Polidori. Tal como Ruthven, estes vampiros são encantadores, mas cada um aproveita a sua época à sua maneira. Rice vê os seus vampiros como uma metáfora para os que ficam à margem, os “outsiders”, daí que optem por viver à margem da sociedade.

Classificado pelo *Houston Chronicle* como “a novel of mesmerizing beauty and astonishing force – a story of danger and flight, of love and loss, of suspense and resolution, and of the extraordinary power of the senses.”¹⁸¹, *Interview with the vampire* deu o pontapé de saída nas *Vampires Chronicles*. Mas, mais do que uma revelação dos sentidos, a obra é a revelação da alma atormentada de um ser imortal. Esta espécie de diário em forma de entrevista leva-nos a conhecer profundamente uma criatura complexa que está bem mais próxima de ser fascinante que aterrorizadora.

Natural de New Orleans, Rice tem por hábito situar muitos dos seus romances nessa cidade do sul dos EUA, “a magical and magnificent place to live.”¹⁸², rica pela mistura de povos e raças e onde os milhares de emigrantes permitem aos vampiros passarem despercebidos no meio da multidão, que satisfaz as suas necessidades sem o saber. Jack Morgan considera-a a cidade gótica ideal: “The plot of Anne Rice's *Interview with the Vampire* significantly grows out of a Catholic Louisiana milieu, New Orleans being the perfect American gothic city in that it is historically a European Catholic enclave in the Protestant American South.”¹⁸³ Rice inova também ao localizar as suas histórias nestes contextos urbanos e não em castelos ou catacumbas, como no Gótico europeu e na literatura de vampiros mais tradicional. Além disso, New Orleans está ligada a um certo misticismo e magia, sobretudo entre a população crioula, com todas as crenças de vudu associadas.

Um factor positivo a destacar nestas obras é que, pela primeira vez na literatura, é descrito, ao pormenor, o processo de criação do vampiro e este processo está directamente relacionado com a troca de sangues entre o vampiro e a sua vítima, tantas vezes revelado na sétima arte e na televisão: “I drank, sucking the blood out of the holes, experiencing for the first time since infancy the special pleasure of sucking nourishment, the body focused with the mind upon one vital source.”¹⁸⁴ A criação do vampiro é descrita como um renascimento, em que o corpo humano morre para renascer como vampiro: “I was dying as a human, yet completely alive as a vampire”¹⁸⁵, confessa Louis. Para as personagens de Rice, o vampirismo é uma agonia, mas, como afirma Punter, também é “rich, glowing and lustrous’ and the world is newly open to the vampire’s vastly expanded senses.”¹⁸⁶

Curiosamente, Rice só explica a origem dos seus vampiros em *Queen of the Damned*. A história, que nos é contada, sobre o aparecimento dos vampiros, vai ao encontro das lendas antigas, dos *Seven Spirits*, que mencionámos no primeiro capítulo, e até da série *Buffy, the Vampire Slayer*, que desenvolveremos no

¹⁸¹ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 1.

¹⁸² *Idem*, p. 40.

¹⁸³ Jack Morgan, *The Biology of Horror Gothic Literature and Film*, p. 65.

¹⁸⁴ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 20.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 22.

¹⁸⁶ David Punter, *The Literature of Horror: A History of Gothic Fiction from 1785 to the Present day*, p. 161.

próximo capítulo, em que o *First Evil* é também ele um espírito maléfico, como Amel, que inveja os humanos por estes serem seres corpóreos e ele não. Em *Queen of the Damned*, Maharet explica esta origem: “There was also abundant evidence that what we called bad spirits envied us that we were fleshy and also spiritual – that we had the pleasures and powers of the physical while possessing spiritual minds.”¹⁸⁷

Rice trata os seus vampiros de acordo com a tradição, pois estes não envelhecem, são imortais, dormem em caixões, podem ser mortos pela luz do Sol, pelo fogo ou pelo desmembramento e possuem qualidades sobre-humanas, com sentidos e força desenvolvidos e a capacidade de ler os pensamentos dos outros e se auto-regenerarem. Aliás, vários mitos da Idade Média, que referimos no capítulo I, são aqui referenciados, sobretudo tradições europeias: a descrição do ritual de abertura de campas, a destruição pela estaca no coração, pelo fogo e pela decapitação são aqui intensificados pela mitologia da pureza do cavalo branco, que indica a campá a abrir, tradição já retratada no *Dracula* de John Badham e que marca presença também na pintura, inclusive no famoso quadro de Fuseli, *The Nightmare*¹⁸⁸ (1790).

Contra a tradição, no entanto, parece que as estacas, alho, cruzeiros e crucifixos não têm efeito sobre estes vampiros, que não se desfazem em cinzas, nem se transformam em nevoeiro, têm reflexo no espelho, sonham e têm sentimentos, dormem em qualquer lugar, não têm traços físicos indesejáveis e, quando bebem, partilham com as suas vítimas as suas memórias e recordações.

A mesma oposição entre os países civilizados e os países mais “primitivos”, que Stoker tanto quis expressar no seu *Dracula*, está patente na visita à Europa Central e reflecte-se até nos vampiros que aí são apresentados, seres completamente selvagens, violentos, sem uma face humana e civilizada. Na Transilvânia, Hungria e Bulgária, países rurais, com grandes castelos e ruínas (tão típicos dos romances góticos), os habitantes acreditavam perfeitamente em vampiros e sabiam como lutar contra eles. Aí, os relatos de vampiros falam sempre do mesmo tipo de criaturas cadavéricas, sem alma, rotos e podres, “Revenants (...) Their blood is different, vile. They increase as we do but without skill or care.”¹⁸⁹, explica o vampiro Armand, em *Interview*.

Os vampiros do Novo Mundo, por seu lado, são seres apaixonantes e apaixonados, pela vida, pela morte, pelo sangue. Com o Romantismo, a Literatura Gótica conheceu um novo impulso e os heróis românticos góticos, misteriosos, solitários e soberanos, figuras marginais, rebeldes e deambulatórias, que viviam à margem da sociedade e detinham alguma verdade obscura ou terrível conhecimento, eram transgressores que representavam os extremos da consciência e paixões individuais. Como afirma Botting:

The darker, agonised aspect of Romantic writing has heroes in the Gothic mould: gloomy, isolated and sovereign, they are wonderers, outcasts and rebels condemned to roam the borders of social worlds, bearers of a dark truth or horrible knowledge (...) are transgressors who represent the extremes of individual passion and consciousness.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Anne Rice, *Queen of the Damned*, p. 307.

¹⁸⁸ Ver Anexo 39: Figura 41 e Anexo 40: Figura 42, p. 234.

¹⁸⁹ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 245.

¹⁹⁰ Fred Botting, *Gothic*, p. 98.

Rice revela uma grande influência desta vertente do romantismo mais negro, centrado no indivíduo e com narrativas na primeira pessoa que acentuavam os dilemas da alienação social e individual. Estes vampiros revelam alguma nostalgia pelo passado, mas possuem um carácter transgressor ao perverterem as normas religiosas, sexuais e morais estabelecidas. Para esta autora, o vampiro não pode deixar de ser uma figura romântica e essa é uma das facetas que torna os seus vampiros tão atraentes ao público e os aproxima desse mesmo público, ao permitirem uma maior identificação de problemas, angústias e “inner states of turmoil and passion”¹⁹¹. Para Katherine Ramsland, os vampiros de Rice são

...a romantic, enthralling image, the image of this person who never dies and takes a blood sacrifice in order to live and exerts a charm over people; a handsome, alluring, seductive person who captivates us, then drains the life out of us so that he or she can live. We long to be one of them and the idea of being sacrificed to them becomes rather romantic.¹⁹²

Este romantismo negro desenvolveu-se nos corações dos leitores americanos e espalhou-se um pouco por todo o mundo, tendo os vampiros de Rice contribuído para essa difusão na Literatura Gótica/vampírica. Isso não significa que, por exemplo, a obra de Stoker, *Dracula*, não tenha romantismo negro, mas foram os americanos que desenvolveram esta tendência, com as narrativas na primeira pessoa, a valorização do *eu* e dos seus sentimentos mais sombrios a darem os primeiros passos com Poe e a encontrarem, décadas depois, nova força com Anne Rice. As primeiras quatro obras das *Vampire Chronicles* são marcadas por quatro vampiros muito diferentes uns dos outros, mas, no fundo, bem iguais: Louis, Lestat, Claudia e Armand ficarão para sempre na história da literatura de vampiros, pois foram dos primeiros a dar voz, na primeira pessoa, aos seus sentimentos e emoções.

Em *Interview with the Vampire*, Louis conta-nos a sua vida desde 1791, quando, aos 25 anos, foi transformado em vampiro. O luxo e conforto em que vivia não escondiam a profunda amargura que sentia, pois Louis vivia uma vida vazia e sem sentido, ansiando pela morte, desejo que Lestat aproveitou:

I lived like a man who wanted to die but had no courage to do it himself. I walked black streets and alleys alone; I passed out in cabarets. I backed out of two duels more from apathy than cowardice and truly wished to be murdered. And then I was attacked. It might have been anyone – and my invitation was open to sailors, thieves, maniacs, anyone. But it was a vampire.¹⁹³

Este desejo de morrer vai repetir-se em muitas histórias de vampiros e não só, pois o que se trata aqui é de um estado de profunda depressão da natureza humana. Louis entrega-se totalmente a Lestat, sem entender o que realmente lhe irá acontecer, tal como, mais tarde, Madeleine se entregará a ele. Lestat atrai Louis com promessas de uma vida eterna de prazer, sem obrigações ou responsabilidades, mas Louis depressa sente o peso da herança que herda de Lestat. Um ser à parte, que sempre se sentiu deslocado da sua época, Louis sente que matar é morrer aos poucos e, por isso, encara esse acto com respeito e não com o desprezo e banalidade de Lestat:

¹⁹¹ *Idem*, p. 100.

¹⁹² Katherine Ramsland, “Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age” in *Psychology Today*, volume 23, Issue 11.

¹⁹³ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 11.

Killing is no ordinary act”, said the vampire. “One doesn’t simply glut oneself on blood.” He shook his head. “It is the experience of another’s life for certain, and often the experience of the loss of that life through the blood, slowly. It is again and again the experience of that loss of my own life, which I experienced when I sucked the blood from Lestat’s wrist and felt his heart pound with my heart. It is again and again a celebration of that experience; because for vampires that is the ultimate experience.”¹⁹⁴

Sandra Tomc considera que a recusa de Louis em alimentar-se é uma questão moral e metafísica: “Because for vampires eating involves killing people, Louis, who cannot discard his human moral sensibilities, who associates killing with damnation, is engaged in a constant struggle to keep his soul and his body morally pure.”¹⁹⁵ Para Louis, a vida é preciosa, daí a repulsa e arrependimento que sente cada vez que mata. Por ser vampiro, não deixa de ter sentimentos, amor, compaixão ou simpatia, nem se transforma num monstro e é também isso que marca a diferença nos vampiros de Rice: a ideia de que é a sua verdadeira natureza, como humanos, que determina o seu carácter como vampiros. É a partir daqui que se começa a desenvolver a ideia de que a classificação do vampiro como “monstro”, como “bom” ou “mau”, depende dos seus actos e da sua natureza e não apenas do facto de ele/ela *ser* um vampiro. É por isso que esta humanização do vampiro, que Rice ajudou a desenvolver, se revela de extrema importância, pois estabelece-se, desta forma, a via para uma análise da natureza humana. Tal como acontece com estes vampiros, são os nossos actos que exprimem a nossa moralidade e integridade e, através do seu exemplo, o Homem pode perceber melhor quem é o verdadeiro inimigo e chegar à conclusão que talvez esse inimigo seja ele próprio, e não um ser exterior a si. Como afirma Margaret Carter:

As a predator at the top of the food chain, one element in the balance of nature, the vampire often stands in contrast to the wanton destruction perpetrated by human beings on their own kind; thus, by his or her moderate, morally neutral predation, the vampire foregrounds the wastefulness of human greed and violence. Hence the vampire’s otherness may cast light on what it means to be human.¹⁹⁶

A moderação e hesitação de Louis relativamente ao acto de matar são a base do seu conflito interior. Ele nunca é capaz de se desligar dos seus sentimentos humanos e das suas vítimas, o que é encarado como uma falha no seu carácter como vampiro, mas é precisamente isso que o humaniza. Para Louis, o vampirismo é uma maldição e não uma bênção, tal como também Lestat o vê, daí que se recuse a impor a alguém essa maldição. Armand diz-lhe que ele sente demais, e é essa sensibilidade que o impede de mudar, mesmo depois de morto como humano.

Ironicamente comparado a um anjo (até porque, à semelhança de Lestat, ele é um *gorgeous fiend*¹⁹⁷), Louis sente-se como um anjo da morte, mas é quando deixa de ser humano que ele melhor compreende a humanidade: “I went through mortal life like a blind man groping from solid object to solid object. It was only when I became a vampire that I respected for the first time all of life.”¹⁹⁸ Carter considera que “Rice’s vampires behave and think like a separate species, free to “transgress” conventional human ethics and mores.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 29.

¹⁹⁵ Sandra Tomc, “Dieting and Damnation: Anne Rice’s *Interview with the Vampire*” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 103.

¹⁹⁶ Margaret L. Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.7.

¹⁹⁷ Anne Rice, *Queen of the Damned*, p. 6.

¹⁹⁸ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 81.

(...) Now no longer human, her vampires become “people outside life who can speak about it...They are able to perceive what the inside is better than those who are actually there.”¹⁹⁹ Em *The Tale of The Body Thief* (1992), Lestat chega à mesma conclusão: “Only the dead know how terrible it is to be alive.”²⁰⁰

Este paradoxo confere riqueza a estas personagens e, em Louis sobretudo, acentua a sua natureza dividida. Quando Louis se confronta com um retrato seu, a figura do duplo – tão comum no Gótico – revela-lhe a sua dualidade. Este momento de *self-awareness* é crucial para Louis e a sua angústia passa por saber que nunca se conseguirá livrar daquele estigma. O duplo marca o regresso do reprimido e é apenas quando aceita essa sua outra face que Louis atenua o seu sofrimento. O problema destes vampiros, e do monstro pós-moderno, é que não são identificáveis por traços exteriores. Aparentemente, Louis é inofensivo para os outros, mas *ele* sabe o que esconde: “A sketch was all he’d done, a series of bold black lines that nevertheless, made up my face and shoulders perfectly (...). But the horror, the horror of seeing my expression! For he had captured it perfectly, and there was nothing of horror in it.”²⁰¹ Esta confusão de identidades impede-nos de entender quem é o verdadeiro inimigo, “the enemy within”²⁰², como afirma William Hughes. Mais tarde, Lestat referirá que é o pior dos monstros, porque é “the monster who looks exactly like everyone else.”²⁰³

Com Lestat, Louis nunca conseguirá manter uma relação estável. Ele nunca consegue abandonar Lestat, apesar das suas diferenças de carácter. Quando se recusa a ajudá-lo, após a troca de corpos em *The Tale of the Body Thief*, Louis dá um passo em frente na sua independência, mas nas três primeiras obras, o elo entre os dois é demasiado forte. Dani Cavallaro refere-se aos vampiros de Rice como “rootless beings painfully incapable of communicating with the one creature they are, in principle, most intimately bound up with – their maker.”²⁰⁴ Na verdade, e apesar de intrinsecamente ligados, Lestat e Louis raramente encontram paz juntos. Ambos receiam muito a solidão e é essa solidão que os leva a criarem outros vampiros. No início de século XXI, em que predomina o individualismo e o egoísmo na sociedade metropolitana e moderna, os vampiros reflectem também a nossa solidão e busca de companhia. Eles anseiam pelo contacto com o outro, e é também nas relações entre vampiros e humanos que as *Vampire Chronicles* se baseiam.

As diferenças entre Louis e Lestat estão também relacionadas com a noção que cada um tem da sua condição. Para Louis, a imortalidade tinha de ser algo mais que aquela vida de predador e é por nunca conseguir a resposta a essa questão que é também um ser dividido. Lestat diz-lhe que só terá paz, quando conseguir matar sem piedade, como ele, o que nunca irá acontecer verdadeiramente: “ ‘Pain is terrible for you,’ he said. ‘You feel it like no other creature because you are a vampire.’ ”²⁰⁵, diz Lestat a Louis. Apesar de não impedir Claudia de tentar matar Lestat, Louis recorda-o sempre com saudade, acabando por lhe perdoar a sua natureza e as acções contra Claudia. O seu reencontro final, em *Interview with the Vampire*, marca o enterro do passado e a superioridade moral que Louis sempre aparentou em relação a Lestat. Em *The*

¹⁹⁹ Margaret L. Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.4.

²⁰⁰ Anne Rice, *The Tale of the Body Thief*, p. 312.

²⁰¹ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 258.

²⁰² William Hughes, “Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.151.

²⁰³ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 250.

²⁰⁴ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 145.

²⁰⁵ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 88.

Vampire Lestat (1985), a sequência de *Interview*, Louis acaba por voltar para Lestat, mostrando como há que perdoar os defeitos daqueles que amamos.

A decisão moral de Louis, de não atacar seres humanos e viver de sangue animal, é abalada com o aparecimento de Claudia na sua vida. Quando se alimenta dela, num momento de fraqueza, Louis fica envergonhado por ser surpreendido por Lestat, pois acaba por reconhecer que, no fundo, são iguais. Filha e amante, a morte de Claudia é o ponto de viragem para Louis. Se, com a criação de Madeleine, ele perde a réstia de humanidade que tinha, porque acaba por ir contra os seus princípios e a promessa de nunca transformar ninguém em vampiro: “What has died in this room tonight is the last vestige in me of what was human.”²⁰⁶, é apenas quando elas morrem, que Louis vê que a solidão é inevitável e abraça a sua natureza de vampiro, consumada com a destruição dos vampiros do *Théâtre des Vampires*, simbolicamente marcada pelo uso do instrumento da Morte: a foice. O amor que sente por Claudia, e que o humaniza cada vez mais, leva Louis a protegê-la como se fosse mesmo sua filha ou sua amante, enquanto ela for viva, o que é um paradoxo, porque, como imortais, ambos viveriam para sempre. Louis acaba por cometer o único crime proibido aos vampiros, matar um dos seus, mas fá-lo sem hesitar, assumindo o papel de caçador de vampiros em nome da Igreja. Ele coloca de parte a sua face humana ao ponto de, no presente, afirmar que não tem uma natureza humana e se definir como “a specter with a beating heart”²⁰⁷.

O regresso a New Orleans simboliza o regresso a casa e à paz que Louis associava àquele lugar. Ele resigna-se ao seu destino e termina o seu processo de aprendizagem, aceitando quem é:

‘I wanted love and goodness in this which is living death,’ I said. ‘It was impossible from the beginning, because you cannot have love and goodness when you do what you know to be evil, what you know to be wrong. (...) I knew the real answer to my quest before I ever reached Paris. I knew it when I first took a human life to feed my craving. It was my death.’²⁰⁸

É preciso não esquecer que, no fundo, os vampiros são pessoas que sofreram uma transformação, daí que o que está aqui em causa é também a ideia de que temos de aceitar o que somos e no que nos tornamos. Todos estes vampiros têm em mente uma coisa: a sobrevivência, e esse instinto é comum a vampiros e a humanos. William Patrick Day refere a este propósito que:

Rice ultimately addresses a central concern of our era: how we create an idea of humanity that allows us to live with our own nature, particularly when everything we are is natural. The desire for love, which runs through all of Rice’s work and characterizes both Louis and Lestat, is the desire to find freedom not simply in self-acceptance but in a wider humanity that allows us to recognize each other as something more than celebrities. (...) Rice’s novels speak to the fissure between freedom and the values of love, self-awareness as aesthetic style, and identity as what Lestat can only find in fiction, ‘a little meaning, a little coherence.’²⁰⁹

Nesta procura de sentido, a relação com a religião é recuperada e as *Vampire Chronicles* abordam questões teológicas e filosóficas que poucas obras sobre vampiros até à data haviam abordado, abrindo

²⁰⁶ *Idem*, p. 273.

²⁰⁷ *Idem*, p. 167.

²⁰⁸ *Idem*, p. 336-337.

²⁰⁹ William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 48.

novamente a porta à discussão de questões sobre Deus, o Bem e o Mal, a imortalidade e a solidão. O vampiro traduz uma posição pós-moderna que se revela numa falta de fé. “For Rice’s characters, vampirism is an alternative religion in a world which Christianity has disappointed. Theirs is a contemporary response to the emptying of sacred values and beliefs.”²¹⁰, defende Gina Wisker. A contestação da perda da fé, e do fracasso da Igreja em dar uma explicação para estas questões, é praticada sobretudo pela personagem de Louis, porque, acreditando em Deus e sendo religioso, ele vai procurar a redenção para a sua condição de vampiro, chegando à conclusão que não há nada em que acreditar, porque, se houvesse Deus, Ele não deixaria que criaturas como os vampiros existissem:

...if God doesn’t exist we are the creatures of highest consciousness in the universe. We alone understand the passage of time and the value of every minute of human life. And what constitutes evil, real evil, is the taking of a single human life. Whether a man would have died tomorrow or the day after or eventually...it doesn’t matter. Because if God does not exist, this life, every second of it...is all we have.²¹¹

A permanente amargura por não encontrar uma resposta para as dúvidas sobre a sua condição de vampiro, leva Louis a questionar a sua existência constantemente. Ele agarra-se ao passado e é Armand quem abre os olhos a Louis, numa lógica irrefutável: “...if you believe God made Satan, you must realize that all Satan’s power comes from God and that Satan is simply God’s child, and that we are God’s children also. There are no children of Satan, really.”²¹²

Lestat preocupa-se bem menos com questões metafísicas que Louis. Se, por um lado, temos um ser extremamente sensível e muito ligado à humanidade que perdeu, por outro lado, em *Interview with the Vampire*, é-nos apresentado um ser insensível, vaidoso, cruel, sanguinário e frio, um autêntico predador. “...beauty is nothing but the beginning of terror, which we are still just able to endure, and we are so awed because it serenely disdains to annihilate us. Every angel is terrifying.”²¹³, afirma Rainer Maria Rilke e esta ideia reflecte a natureza dos *gorgeous fiend* como Lestat e, mais tarde Zillah, em *Lost Souls*, de Poppy Z. Brite, seres muito belos, quase angelicais, que escondem uma faceta monstruosa. Ao longo da sua história, o Gótico tem desocultado precisamente tudo o que não é o que aparenta, e estas personagens intensificam essa ideia pela ambiguidade que revelam. Nos filmes e romances góticos, é esta ambivalência e duplicidade que distinguem estas personagens, como uma forma de reflectir sobre as ansiedades da sociedade.

Os problemas humanos, que Lestat tinha, foram, infelizmente, esquecidos na adaptação cinematográfica de *Interview*, pois conferiam-lhe uma dimensão muito mais humana. O abandono forçado dos estudos, a fuga da família, o cuidado por um pai cego, tornam Lestat um vampiro mais humano, cujos actos compreendemos melhor do que a sua versão sanguinária e sem passado do filme de Neil Jordan. Mas a sua caracterização só fica completa com a leitura das restantes *Chronicles*, sobretudo com *The Vampire Lestat* que, nove anos depois de *Interview*, dá uma visão completamente diferente à personagem, ao ponto de

²¹⁰ Gina Wisker, “Love Bites: Contemporary Women’s Vampire Fiction” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.172.

²¹¹ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 237.

²¹² *Idem*, p. 234.

²¹³ Apud Poppy Z. Brite, *Self-made Man*, p. 9.

não sabermos quem está a falar verdade, se Lestat, se Louis. De facto, o Lestat de *Interview* surge como um predador, sem pudores ou respeito pela vida. Mas o Lestat da sua sequência é um homem bem diferente.

Há uma enorme relação inter-textual entre as duas obras, pois a segunda é a resposta de Lestat à primeira. *The Vampire Lestat* é mais uma narrativa na primeira pessoa e Lestat é tão humanizado agora como Louis o fora anteriormente. As suas origens aristocráticas na França pré-revolucionária, o seu amor por Nicholas de Lefend, um músico (em mais uma relação homossexual), a transformação da mãe em vampira, por piedade e amor, a relação com Armand, a procura das suas origens, são facetas totalmente desconhecidas no primeiro romance. Este é um Lestat agarrado às suas origens humanas e que nos deixa totalmente surpreendido pelos seus pensamentos. Compreendemos agora a relação de rancor entre Lestat e o pai; o profundo afecto pela mãe, a Marquesa Gabrielle de Lioncourt; o seu desejo de ser actor, um artista; a sua crença inabalável no Bem; a obsessão com a ideia da morte e do porquê da existência humana; e o motivo pelo qual tem mais poderes que Louis. A maioria dos fãs de Rice confessa que simpatiza com os seus vampiros, sobretudo Louis e Lestat, porque foram vítimas, que não se transformaram em vampiros por opção própria. Lestat também lutou contra o seu criador com todas as forças e revela os mesmos dilemas existenciais de Louis durante muito tempo: “And more than ever, I was resolute that I would not drink innocent blood.”²¹⁴; “I think I was offended by death unless I was the cause of it! And I had to get clean away from my dead victims almost immediately.”²¹⁵, confessa Lestat. Se tivermos em conta o Lestat que nos é apresentado em *Interview*, estes paradoxos acabam por torná-lo numa figura com quem simpatizamos. Tal como Louis, ele revela sentimentos humanos, mas é um rebelde por natureza; nunca está satisfeito e procura sempre algo mais, ansiando por novos desafios. E isso é o que muitos seres humanos também buscam.

Como Lestat afirma, “It is a new age. It requires a new evil. And I *am* that evil. (...) I am the vampire for these times. (...) I belong among men. It is their blood that makes me immortal.”²¹⁶ Ao cortar os laços com os vampiros, que seguiam as tradições ancestrais, Lestat assume o seu vampirismo e começa a transformar-se no Lestat que conhecíamos. Tal como se relacionara com Nicholas e com Armand, Lestat vai sentir uma atracção inevitável por Louis e esse é o principal motivo para a sua transformação.

A sensibilidade e respeito, que Louis tem pela vida, pelos humanos e pelos seus próprios poderes, não existem em Lestat, pelo menos em *Interview*. Um *gentleman* quando quer, jovial por interesse com as suas vítimas, com quem gosta de brincar e manipular antes de matar, desde o início, Lestat procura incutir em Louis o seu carácter e os seus instintos predatórios, pois, para ele, ser vampiro é ser um assassino, é matar sem piedade, livre de hábitos e sentimentos humanos, para satisfazer as suas necessidades: “‘Vampires are killers,’ he said now. ‘Predators. Whose all-seeing eyes were meant to give them detachment. The ability to see a human life in its entirety, not with any mawkish sorrow but with a thrilling satisfaction in being the end of that life, in having a hand in the divine plan.’”²¹⁷

Famílias inteiras, homens ou mulheres, Lestat não mostra preferências pelas suas vítimas, mas prefere atacar homens jovens por lhes roubar a vida no momento em que têm mais potencialidades. Este

²¹⁴ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 11.

²¹⁵ *Idem*, p. 126.

²¹⁶ *Idem*, p. 229.

²¹⁷ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 83.

poder da vida e da morte, como um autêntico *serial killer*, é acentuado pela comparação que Lestat faz entre o vampiro e Deus:

‘Evil is a point of view,’ he whispered now. ‘We are immortal. And what we have before us are the rich feasts that conscience cannot appreciate and mortal men cannot know without regret. God kills, and so shall we; indiscriminately He takes the richest and the poorest, and so shall we; for no creatures under God are as we are, none so like Him as ourselves, dark angels not confined to the stinking limits of hell but wandering His earth and all its kingdoms.’²¹⁸

Nesta fase da sua “vida”, Lestat é um ser consumido pelo passado (sentimento típico das narrativas góticas) e pelo rancor e inveja por os que o rodeiam. A sua tenacidade é revelada, quando sobrevive ao ataque de Claudia e até Louis o admira por isso. Mas, ao lermos *The Vampire Lestat*, percebemos que esse foi mais um traço da sua humanidade, que ele não perdeu, sobretudo quando lemos a sua vitória sobre uma alcateia. Em *The Tale of the Body Thief*, numa das maiores provações que enfrenta, Lestat volta a mostrar o seu carácter. Abandonado por tudo e por todos, mesmo assim acaba por sair vitorioso: “...I survived all that has happened to me because I am who I am. My strength, my will, my refusal to give up – those are the only components of my heart and soul which I can truly identify. This ego, if you which to call it that, is my strength. I am the Vampire Lestat, and nothing...is going to defeat me.”²¹⁹ O Lestat que encontramos no final de *Interview* há muito que desapareceu. Nessa altura, inseguro, manipulado por Santiago, frágil e débil, Lestat parece um velho decadente e quase implora a Louis que regresse para ele. “How baffling and awful it was, this smooth-faced, shimmering immortal man bent and rattled and whining like a crone.”²²⁰, pensa Louis, acabando por perdoá-lo. Lestat acaba por admitir que errou ao transformar Claudia em vampiro, mas nunca assume esse arrependimento por Louis, que desejava para companheiro.

Esta busca de um companheiro imortal acaba por levar Lestat até David Talbot, o único que o auxilia em *The Body Thief*, apesar de ser humano. O mesmo fascínio que levou Daniel, o jornalista de *Interview*, a pedir a Louis que o transformasse, faz com que David não fuja de Lestat e procure ajudá-lo. A definição de Bem e Mal é, mais uma vez, relativizada e posta em causa por Rice. Se, nos três primeiros volumes das *Vampire Chronicles*, o Bem e o Mal são representados por vampiros e os humanos são meros peões na batalha entre os vampiros, em *The Tale of the Body Thief*, é o humano que troca de corpo com Lestat que é prefigurado como maléfico, sendo o vampiro Lestat que surge como uma vítima. Nesta obra, há uma marcada intertextualidade com outros textos que abordam a temática da troca de corpos ou almas, como os contos de H. P. Lovecraft, *The Thing on the Doorstep* (1933), e de Robert Bloch, *Eyes of the Mummy* (1938). *Faust*, de Goethe, cuja temática exprime a mesma perda da alma humana para o Diabo que o vampirismo traduz, também é lido por David Talbot.

O desejo de voltar a ser humano é mais forte que a sensatez : “Maybe all they want is to be human again. Maybe that’s all any of us want. Another chance.”²²¹. Lestat quer redimir-se dos seus actos como

²¹⁸ *Idem*, p. 88-89.

²¹⁹ Anne Rice, *The Tale of the Body Thief*, p. 252.

²²⁰ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 327.

²²¹ Anne Rice, *The Tale of the Body Thief*, p. 97.

vampiro, mas é tudo uma ilusão e ele é enganado como um humano. Quando troca de corpos com Ragan James, Lestat passa grande parte da sua existência como humano a repugnar as funções vitais básicas e o seu interesse sexual é por mulheres (quando, em vampiro, é por homens), numa frustração exasperante. Esta obra marca o regresso à narrativa na primeira pessoa, mas, acima de tudo, completa a humanização de Lestat, não só por este passar parte do livro como humano, mas também pelas suas atitudes antes e depois da troca. “The evil of one murder is infinite, and my guilt is like my beauty – eternal. I cannot be forgiven, for there is no one to forgive me for all I’ve done.”²²², afirma. Esta introspecção acentua-se e Lestat aceita que nunca poderá ser humano novamente.

Para Lestat, as regras existem para serem quebradas. Esse lema leva-o a despertar Akasha, a querer divulgar ao mundo a existência dos vampiros, a tentar matar-se e a efectuar uma troca de corpos que sabe que não vai dar bom resultado. Rice confessa que tornou Lestat numa estrela do rock, porque “rock stars are symbolic outsiders (...) expected to be completely unpredictable, and completely themselves, and they are rewarded for that.”²²³ O próprio Lestat explica a sua necessidade de ser famoso, de afirmar todas as suas potencialidades e não se submeter a nada, nem a ninguém:

I would make heaven on earth if I could. But I must raise my voice; I must shine; and I must reach for the very ecstasy that you’ve denied – the very intensity from which you fled! That to me is transcendence!” (...) “We shall live, even in this state called living death, we shall love, we shall feel, we shall defy those who would judge us and destroy us. That was my transcendence. And self-sacrifice and redemption had no part in it.”²²⁴

Nas suas músicas, Lestat é provocante, irónico, revelador e paradoxal, como os músicos góticos, apelando à sua própria destruição: “This is the Age of Innocence / True Innocence / All your demons are visible / All your demons are material/ / Call them Pain / Call them Hunger / Call them War (...) / Kill us, my brothers and sisters / The war is on”²²⁵. A revelação da existência de dois vampiros ancestrais origina o início das suas acções na actualidade. Akasha e Enkil, os primeiros vampiros, são estátuas vivas por opção, uma bomba prestes a explodir, e Lestat vai ser o rastilho. A explosão dá-se em *Queen of the Damned*, com Akasha a matar Enkil e a planear o domínio mundial ao lado de Lestat, a quem poupa a vida pelos mesmos motivos que todos os outros vampiros transformam alguém: a solidão. De nada lhe serve ser rainha sem súbditos se também ela receia ficar só, tornando-se egoísta ao querer Lestat só para si.

Com *The Tale of the Body Thief*, afirma-se definitivamente a incompatibilidade entre vampiros e humanos, pois só quando transforma David em vampiro é que Lestat consegue verdadeiramente viver com ele. As relações com os humanos são mais fortes neste livro, apesar de já em *Queen of the Damned* ser desenvolvida a relação entre Armand e Daniel, o jovem jornalista de *Interview*. Profundamente marcadas por uma sexualidade homoerótica, as relações entre estes seres foram progressivamente melhor aceites pelo público. As personagens de Rice não obedecem a leis racionais ou humanas e muito menos a condutas

²²² *Idem*, p. 12.

²²³ *Apud* Margaret L. Cárter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.3.

²²⁴ Anne Rice, *The Tale of the Body Thief*, p. 252.

²²⁵ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 541.

sexuais estabelecidas e os nove anos que mediam a publicação dos dois primeiros livros da saga foram marcados por uma maior aceitação da (homo)sexualidade, por parte da sociedade norte-americana. Rice leva os leitores a repensarem a questão da liberdade sexual. “Sensuousness seems suddenly to become equated with death, pleasure with evil, erotic (especialmente homoerotic) behavior with possession, consumption and destruction.”²²⁶, atesta Martin J. Wood. A profunda relação com a homossexualidade torna estes vampiros num símbolo da marginalização da comunidade gay. “I really see the vampires as transcending gender”, afirmou Rice, numa entrevista à *Playboy* de Março de 1993: “If you make them [vampires] absolutely straight or gay, you limit the material. They can be either one. They have a polymorphous sexuality. They see everything as beautiful.”²²⁷

Os estilos de vida alternativos eram também mais aceites nesta altura e encarados com abertura de pensamento e a aceitação destas obras foi mais natural pelo reconhecimento das diferentes metáforas de vida aí apresentadas: “Rice wants her stories to be not an escape from reality but a venture into reality. (...) Rice intends her writing to be an imaginative fictional metaphor representing our everyday reality.”²²⁸, afirmam Ray Browne e Gary Hoppenstand. A procura de Louis de um sentido para a sua existência, em *Interview with the Vampire*, e a busca das raízes de Lestat na sua sequência, por exemplo, traduzem a nossa própria procura de um sentido na vida.

Na obra de Rice, o vampirismo representa tudo o que é proibido, mas, ao mesmo tempo, natural. A procura de uma identidade (sexual ou não) e da liberdade individual é vista como uma luta para aceitar o que nos é inato, seja bom ou mau. Ao tornarem-se vampiros, as personagens de Rice aceitam as suas naturezas secretas, tudo o que estava dentro de si, mas que havia sido reprimido e, especialmente, a sua própria sexualidade. Lestat aceita a sua sexualidade e condição vampírica em pleno, intitulando-se como um *gorgeous fiend*: “The bastard monster who made me what I am picked me on account of my good looks. That’s the long and short of it. And accidents like that occur all the time. (...) I don’t know whether I am the hero or the victim of this tale.”²²⁹

Em *Queen of the Damned*, Lestat informa os leitores que vão deixar a narrativa na primeira pessoa para entrarem no mundo das narrativas na terceira pessoa, mas a dualidade e centralismo das personagens não deixa de ser marcante. Rice cria uma intimidade entre os seus vampiros e os seus leitores através deste sentido de humor, introspecção, ironia e astúcia intensos, revelando sempre o drama de cada indivíduo e levantando várias questões sobre a identidade de cada ser. Além disso, a autora apela a um sentido narcisista de cada um, pois é também da contemplação e exaltação do próprio *eu* que estas obras falam, sobretudo com a personagem Lestat, sendo que o monstro pode nascer de cada um de nós. Sádico, arrogante e com uma obsessão pelo sangue, Lestat aceita plenamente o que é. Como afirma William Hughes:

The initial revulsion experienced by new initiates into vampirism, if felt at all, is rapidly replaced by a perception that the un-dead state is nothing more than a parallel lifestyle – a modified, rather than

²²⁶ Martin J. Wood, “New Life for an old tradition: Anne Rice and Vampire Literature” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 59.

²²⁷ Ray B. Browne & Gary Hoppenstand (ed.), *The Gothic World of Anne Rice*, p. 9.

²²⁸ *Idem*, p. 4.

²²⁹ Anne Rice, *Queen of the Damned*, p. 6-7.

wholly new, existence, typified by a change of diet and the imposition of a few more-or-less onerous restrictions. In some cases, (...) un-death is represented as a *positive* enhancement of sensual life.²³⁰

Quando tem idade para entender, Claudia acaba também por aceitar a sua natureza como vampira, apesar de não se conformar com o facto de não poder crescer e tornar-se mulher em pleno, de corpo e mente.

Apesar do aparecimento de outras personagens femininas ao longo das *Vampire Chronicles*, nomeadamente Akasha, Maharet, Pandora e Mekare, Claudia vai ocupar um lugar de destaque nas obras, mesmo com o seu desaparecimento precoce. Claudia acentua o laço entre Lestat e Louis e dá uma concretização àquela estranha família. Estes vampiros procuram os seus semelhantes, apesar de, raramente, conseguirem viver em harmonia. No entanto, há uma busca de uma família, que atenua a solidão. Para Dani Cavallaro, "...what these creatures are attempting to find is a genealogy, a mythical family that may grant them a sense of belonging."²³¹ Esta família de vampiros vai ser uma alternativa ao modelo da família nuclear, apesar de não haver contactos sexuais entre os seus membros. O realizador da adaptação cinematográfica de *Interview with the Vampire*, Neil Jordan, afirmou sobre o filme que: "In many ways I'm telling the story of a deeply dysfunctional family, except the family unit here is two vampires, Lestat and Louis, and their 'adopted' child Claudia."²³²

Rice começou a escrever sobre vampiros depois de ter perdido a sua filha Michelle, numa forma de lidar com a temática da morte, a sua proximidade e contradições. O eco desta dor encontra precisamente reflexo nas personagens Claudia e Madeleine. Ao transformarem Claudia, Lestat e Louis criam uma personagem fascinante, filha de dois pais. "I took your life," I said. "He gave it back to you."²³³, confessou-lhe Louis. Claudia depressa desenvolve uma personalidade muito sua, mas é, sem dúvida, a personagem com a existência mais paradoxal de *Interview*.

Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
her skin was as white as leprosy,
The Night-mare LIFE-IN-DEATH was she,
Who thicks man's blood with cold.

Samuel Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*²³⁴

O poema de Coleridge define esta menina-mulher, que esconde uma mente de mulher culta, inteligente, mas fria e perversa sob a aparência angelical de uma criança loira de cinco anos. Louis descreve-a do seguinte modo: "She was the most beautiful child I'd ever seen, and now she glowed with the cold fire of a vampire. Her eyes were a woman's eyes, I could see it already."²³⁵

Criada por Lestat, numa astuta jogada para impedir que Louis o abandonasse, e indo contra as regras dos vampiros, que proíbem a transformação de crianças, Lestat mostra a sua rebeldia e "concebe" uma

²³⁰ William Hughes, "Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries" In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.149.

²³¹ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 145.

²³² Apud Candace R. Benefiel, "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampire*" In *The Journal of Popular Culture*, Nov. 2004, vol. 38, number 2, p. 268.

²³³ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 116.

²³⁴ *Idem*, p. 153.

²³⁵ *Idem*, p. 94.

personagem carismática. Claudia recebe uma educação que reuniu o que Lestat e Louis tinham de melhor. Mimada e educada no meio de luxo e ostentação, Claudia era tratada como uma boneca por ambos. Com Lestat, ela aprende a matar e de Louis, recebe alguma sensibilidade e preocupações com as suas origens. Este tentou ensinar-lhe a beleza do mundo e o valor da vida e dos mortais, mas Claudia vai revelar um carácter mais próximo do de Lestat, herdando o seu prazer de matar indiscriminadamente. Perversa, fazia-se passar por uma criança perdida, que atraía as suas vítimas para uma armadilha fatal. Com Louis, Claudia partilha uma relação de filha e amante, mas, com Lestat, ela partilha as artes da sedução e de matar sem escrúpulos.

Contudo, a existência de Claudia é marcada por uma profunda amargura, pois é uma mulher presa num corpo de criança, uma cruel ironia que a começa a marcar a partir do momento em que se apercebe que nunca vai mudar de corpo, sessenta e cinco anos após a sua criação: “...more and more her dolllike face seemed to possess two totally aware adult eyes, and innocence seemed lost (...) she became an eerie and powerful seductress”²³⁶ Além disso, Claudia é também uma figura paradoxal por ser uma menina e uma fria assassina: “Mute and beautiful, she played with dolls, dressing, undressing them by the hour. Mute and beautiful, she killed.”²³⁷ Esta ideia da criança demoníaca não é novidade no Gótico, que tende a desenvolver a figura da criança de forma ambígua. Por um lado, associamos às crianças a inocência e uma vida simples; por outro, a sua imaturidade dificulta a sua integração e leva a que sejam vistas como uma ameaça ao mundo dos adultos. As crianças são muito enganadoras e Claudia usa o seu ar inocente para caçar impiedosamente.

Imprevisível e rodeada de uma aura de mistério, Claudia torna-se uma mulher rancorosa ao descobrir as suas origens e, se a sua revolta inicial se volta toda contra Lestat, a partir desse momento, a sua relação com Louis também é afectada: “Snatching me from mortal hands like two grim monsters in a nightmare fairy tale, you idle, blind parents! (...) You haven’t tears enough for what you’ve done to me. (...) Monsters! To give me immortality in this hopeless guise, this helpless form!”²³⁸ Amor e ódio convivem lado a lado, numa relação que ela vai percebendo não ter futuro. Mas é a Lestat que Claudia vai infligir o maior castigo, apesar de, numa ironia do destino, se condenar a si própria. “I kill humans every night. I seduce them, draw them close to me, with an insatiable hunger, a constant never-ending search for something (...) And I care nothing about them (...). But I dislike him! I *want* him dead and will have him dead. I shall enjoy it.”²³⁹ Como uma criança mimada, Claudia não desiste enquanto não obtiver o que quer. A astúcia e prazer com que planeia o assassinato de Lestat e a inocência que aparenta (sobretudo na adaptação cinematográfica) são chocantes. Claudia apercebe-se do perigo que corre em Paris e do elo especial que se desenvolve entre Armand e Louis. A sua última tentativa de afastar Louis, com a transformação de Madeleine, a sua nova “mãe”, revela-se infrutífera pelo ataque dos vampiros do teatro e consequente destruição.

Os vampiros de Rice não são uma espécie em vias de extinção ou difícil de se reproduzir, apesar de só transformarem quem desejam. Além dos vampiros do Novo Mundo, são apresentados mais dois tipos de vampiros: por um lado, os vampiros de Paris; por outro, os vampiros da Europa Central, de que já falámos. Quanto aos vampiros de Paris, também eles parecem possuir algumas diferenças em relação a Louis, Lestat e

²³⁶ *Idem*, p. 102.

²³⁷ *Idem*, p. 98.

²³⁸ *Idem*, p. 261-262.

²³⁹ *Idem*, p. 124.

Claudia. Armand é claramente o líder, mas um líder incógnito e algo falhado, que não consegue controlar o seu “bando”, quando estes atacam Louis e Claudia, nem se coíbe de os deixar morrer às mãos de Louis.

Armand é um dos mais misteriosos vampiros das *Vampire Chronicles*. Um dos mais velhos vampiros existentes (não contando com o “clã” dos imortais constituído por Maharet, Pandora, Mekare, Marius e Khayman). Com 400 anos, ele representa a voz da sabedoria, o homem mais velho que aconselha os mais jovens. De expressão impassível, o seu ar sério, calmo e jovem – muito mais jovem que a sua adaptação cinematográfica – revela a sua percepção do mundo e das coisas. “I am evil with infinite gradations and without guilt.”²⁴⁰ é como se define. Não acreditando em Deus, Armand acredita em si mesmo (“The only power that exists is inside ourselves.”²⁴¹). É ele quem tem uma melhor compreensão dos vampiros e faz ver a Louis que são os seus sentimentos que lhe darão força no futuro, pelo que não deve abdicar deles.

Já os vampiros do teatro de Paris concretizam a mais completa banalização da morte. Rice usa a histeria real dos teatros parisienses no século XVIII para a criação do seu *Théâtre des Vampires*. Uma crítica daquela época referia precisamente que “There is not a theatre in Paris without its Vampire!”²⁴² Se Lestat era frio e cruel, sem qualquer preocupação ou respeito pela vida humana, os vampiros de Paris são como uma seita, um clube privado no qual só alguns são admitidos. A longa descrição da peça, a que Louis e Claudia assistem na sua primeira noite, é extremamente erótica, pela representação daquela rapariga como objecto de desejo, mas, simultaneamente, arrepiante pelos pormenores e sentimentos que levanta e com a caricatura da Morte, acentuada pela descrição das catacumbas do teatro e das pinturas aí retratadas, de que falaremos mais ao pormenor no quarto capítulo. A repulsa que Louis sente pelo espectáculo acentua a desilusão por aqueles vampiros, que tanto ansiava encontrar. Santiago acaba por adivinhar o crime de Claudia e orquestrar a sua morte. Perverso, mímico e insensível, a sua personificação da Morte desumaniza-o ainda mais:

A dark, draped figure was moving on the stage from tree trunk to tree trunk (...) one arm flashing out from his cloak to show a silver scythe and the other to hold a mask (...) which showed the gleaming countenance of Death, a painted skull. / There were gasps from the crowd. It was Death standing before the audience, the scythe posed, Death at the edge of a dark wood. And something in me was responding now as the audience responded, not in fear, but in some human way, to the magic of that fragile painted set²⁴³

A audiência, composta por humanos, ri-se e aplaude aquilo que nunca compreende. É o facto de se sentirem seguros que os leva a não desviarem os olhos do que estão a ver, por muito perverso que pareça, numa curiosidade mórbida própria da natureza humana: “...her pain bathed her in a beauteous light, a light which made her irresistibly alluring. It was this that held the jaded audience, this terrible pain.”²⁴⁴ Para a audiência, aquele espectáculo era fonte do sublime. Como refere Burke: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the

²⁴⁰ *Idem*, p. 285.

²⁴¹ *Idem*, p. 253.

²⁴² *Apud* Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 46.

²⁴³ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 217.

²⁴⁴ *Idem*, p. 223.

strongest emotion which the mind is capable of feeling.²⁴⁵ Por isso é que não fogem ao que vêem, por muito perturbador que a imagem seja. Para Burke, o terror é central à condição trágica da natureza humana e, nesta sequência, tem diferentes representações para as diferentes personagens. Para a jovem vítima, trata-se de um terror absoluto; para a audiência, é um terror paradoxal, cujo choque eles nem compreendem; para Louis, é expressão da sua própria condição, por saber que ele é o instrumento da morte, e pela incapacidade de agir. Apenas Louis e Claudia se apercebem que aquela mulher não está a representar, mas sim em pânico real de ser atacada por vampiros. Esta “arte viva” desenha em palco um quadro tão assustador como os que enfeitavam o Teatro, de que falaremos no último capítulo.

Além do erotismo da passagem atrás mencionada, *Interview* inovou também pela liberalização da sexualidade. Muitos críticos classificam-na de erótica, no entanto, se vista à luz de hoje, esta obra é bem menos escandalosa que, por exemplo, *Lost Souls*. Contudo, em 1976, eram poucos os escritores suficientemente arrojadados para descreverem relações homossexuais e quase incestuosas. Se não há uma cena de sexo explícito, as associações entre o beijo do vampiro e o sexo são várias. O próprio Louis afirma que “For vampires, physical love culminates and is satisfied in one thing, the kill.”²⁴⁶ Para estes vampiros, o sexo está em segundo plano e é menos satisfatório, em termos de prazer, que o acto de matar. O momento em que Louis bebe do pequeno rapaz que acompanha Armand é dos mais eróticos do romance: “I sank my teeth into his skin, my body rigid, that hard sex driving against me, and I lifted him in passion off the floor. Wave after wave of his beating heart passed into me as, weightless, I rocked with him, devouring him, his ecstasy, his conscious pleasure.”²⁴⁷

No final de *Interview with the Vampire*, Rice inverte a história do predador: o entrevistador, em vez de temer o seu entrevistado, busca uma vida semelhante: “...You talk about things that millions of us won’t ever taste or come to understand. (...) If you were to give me that power! The power to see and feel and live forever!”²⁴⁸. É esta a atracção, que ainda hoje muitos sentem pelo vampiro, e que explica a sua popularidade. Ele representa tudo aquilo que nós desejamos, mas que não podemos ou não temos coragem de concretizar. É também esta a atracção de que já Poe falava, o famoso *imp of the perverse* que nos leva a ser atraídos por algo que sabemos ser perigoso, mas ao qual não conseguimos resistir. Louis sente-se à beira deste abismo a toda a hora: “...something in me was conscious of an enormous gulf of darkness very close to us, as though we walked always near a sheer cliff and might see it suddenly but too late if we made the wrong turn or became too lost in our thoughts.”²⁴⁹ A multiplicidade de aspectos abrangida por estes romances confere ao leitor uma plenitude de sentimentos e uma abertura de metáforas da vida que poucos géneros literários transmitem. Como afirma Day: “The romance of the vampire, particularly because of the sense of loss, of despair, of failure, becomes the fullest expression of the self, the only real experience of our true identity; to accept these things is to accept everything.”²⁵⁰

²⁴⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p.36.

²⁴⁶ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 254.

²⁴⁷ *Idem*, p. 230.

²⁴⁸ *Idem*, p. 339.

²⁴⁹ *Idem*, p. 105.

²⁵⁰ William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 44.

O poder reflexivo destas obras parte do próprio processo em que foram concebidas. Para Rice, a sua escrita é catártica, como verificamos pela criação de Claudia. Na entrevista “Interview with the ‘Vampire’ Author”, publicada em 1994, na *TV Guide*, Rice afirma: “I know my dark periods, and, as a writer, I’ve learned to ride them out. Darkness never really goes away once you’ve seen it. You learn to see the light in the darkness. In fact, once you’ve seen the darkness, the light is brighter. Writing is my way of working it.”²⁵¹ Em *The Vampire Lestat*, a actualidade dos livros, como metáfora da sociedade contemporânea, é bem expressa numa fala de Lestat que, referindo-se às sociedades do século XIX, espelha, de forma demasiado próxima, a nossa própria realidade, em que o ateísmo, o individualismo e as aparências dominam o mundo: “...it didn’t surprise me to hear that educated people didn’t believe in God, that they were infinitely more interested in science, that the aristocracy was much in ill favor, and so was the Church (...) no one values anything anymore. Fashion is everything. Even atheism is a fashion.”²⁵²

Influenciada por Byron e Stoker, que considera os maiores autores de literatura de vampiros, por terem criado vampiros que reflectiam as suas sociedades, Rice admite as influências de outros autores da tradição literária americana, sobretudo, do Sul, como William Faulkner, Flannery O’Connor ou Carson McCullers. A própria influência de Rice nas gerações seguintes é inquestionável. Seja para a contradizerem ou para seguirem os seus passos, muitos autores aproveitaram o caminho que ela abriu para mostrarem ao mundo novos vampiros, que são bem mais humanos do que os que Stoker imortalizou, mas que retêm sempre algo do passado, dando provas de uma versatilidade imparável. Angustiados por reflexões filosóficas, imersos na contemplação de obras de arte ou procurando um sentido para a sua existência, estes vampiros são, no fundo, rebeldes contra as leis do homem e contra as leis dos vampiros.

Em *I, Vampire* (1990), de Michael Romkey, o vampiro David Parker descreve um vampiro como “more than a man, less than a god. Possessed with a great sensitivity to beauty, driven by a compulsion to feast on blood sucked from living mortals. An artist dedicated to creating, a parasite ever watchful for the next victim.”²⁵³ Mas é a angústia destas personagens que as vai aproximando dos leitores. Além disso, a sua recusa em matar para sobreviver, de que já falámos no final do capítulo 2.2, acentua a empatia do leitor para com elas. Esta relutância que sentem em matarem para se alimentarem, que chega ao ponto de se recusarem, pura e simplesmente, a fazê-lo, é um dos sinais determinantes para inspirar a simpatia pelo vampiro e mostrar a sua inocência. E aí Rice deu um passo de gigante na literatura de vampiros. Estes vampiros sabem que acabarão por matar para sobreviverem e isso torna-os figuras profundamente ambivalentes. Apesar de não terem consciência social, como, por exemplo, Saint-Germain vai revelar, são essencialmente espectadores do mundo. Eles são contadores de histórias e o carácter intimista que é dado aos seus relatos afasta-os dos vampiros frios e Grotescos como o Drácula de Stoker.

“Living close to mortals and mimicking their dress, their lives and the mythic versions of vampires mortals fantasize about, vampires in Anne Rice remind us of our own daily role play and masquerade. They

²⁵¹ Ray B. Browne & Gary Hoppenstand (ed.), *The Gothic World of Anne Rice*, p.5.

²⁵² Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 6; 46.

²⁵³ Apud William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 55.

blur and shift categories of identity (...) they challenge the reader's sense of 'social givens', of reality and morality.”²⁵⁴ É este o poder dos vampiros de Rice.

3.2.2 As almas perdidas de Poppy Z. Brite

Brite is an imaginative mix of Tom Waits and the Marquis de Sade. Her background characters (whores, singers, barmen and pallid, skinny dark-haired runaways) belong in Wait's lyrics (...). The vampires and serial killers in the foreground of her fictions resemble Sade's protagonists: they may temporarily relieve their cravings, but their appetites are insatiable and they never attain any peace. Like Sadean tyrants, her dominant characters are as constrained by their natures as the weak whom they despise and subdue.²⁵⁵

A definição que Richard Davenport-Hines apresenta de Poppy Z. Brite, ao associá-la ao Marquês de Sade e a Tom Waits, explica bem a polémica que, desde cedo, esta autora criou à sua volta. A começar pelo facto de morar com dois gatos, dois namorados e uma cobra albina. Sendo uma fã das culturas gótica e *cyber*, a excentricidade de Brite começou a revelar-se também na sua escrita, logo no primeiro livro, *Lost Souls*.

Lost Souls (1992) conta-se entre uma das mais originais e ousadas obras da literatura de vampiros das últimas décadas do século XX, com a sua influência e impacto a fazerem-se sentir sobretudo nos leitores mais jovens, que se identificaram com os tormentos e problemas duma família de vampiros disfuncional. Brite reconhece que decidiu escolher o tema do vampirismo, porque estava envolvida na subcultura gótica naquela altura. Nas suas próprias palavras: “Those kids are beautiful, alienated, at once craving wild experience and romanticising death. Is it any wonder they identify with vampires?”²⁵⁶ No livro, estes jovens são referidos como “Deathers: kids who loved the night, loved the bands whose music spoke of dark beauty and fragile mortality. Vampires were their dream come true, their ideal to aspire to.”²⁵⁷ As ansiedades dessas almas perdidas encontram eco na obra, nomeadamente nas descrições dos jovens “góticos”, que assistiam aos concertos da banda *Lost Souls*?:

kids with wide-open innocent faces and easy smiles, kids with long dark hair and eyeliner, kids with razor scars on their wrists, kids already sick of life, kids happy to be alive and drunk and younger than they would ever feel again. (...) They were so very young. Ghost thought as he stood among them, feeling their pain and their exuberance, their stupidity and terror and beauty brush his mind.²⁵⁸

Centrada em duas personagens muito especiais, *Ghost* e *Nothing*, esta ficção desenvolve toda uma trama em redor das angústias e vivências destes dois jovens, um com poderes psíquicos e outro vampiro. Na conclusão de *Self-made Man* (1998), também de Brite, Caitlin R. Kiernan fala desta capacidade, que *Lost*

²⁵⁴ Gina Wisker, “Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fiction” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.172.

²⁵⁵ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 359-360.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 307.

²⁵⁸ *Idem*, p. 196.

Souls teve, em retratar um Sul onde era difícil para um jovem especial sentir-se bem, pois é precisamente do desejo de integração e pertença que a obra fala:

I knew I'd never find Missing Mile on any road map, but knew, also, how much of my life I'd spent there, that Poppy had distilled something essential about growing up Southern. Growing up *weird* and southern, more precisely, more importantly. That she'd tapped into the sticky-warm, Kudzu and whiskey-scented days and nights of those of us who did not just survive our misfit southern adolescences, but somehow thrived despite that Sunday School and playground hostilities.²⁵⁹

A acção principal passa-se em New Orleans, lar de Brite, curiosamente à semelhança de Rice, que também centra as suas histórias de vampiros nessa cidade do Sul dos EUA. Ambas as autoras usam New Orleans como um lugar atractivo, com uma magia própria, mas a New Orleans de Brite é um lugar mais negro que a de Rice. Dani Cavallaro considera que Brite “depicts New Orleans as a world of gory crimes, malignant loves, and both physical and mental abuse which is simultaneously terrifying and irresistible. The city is presented as a kaleidoscopic space in which opposites do not merely coexist but actually fuse into unexpected and magical combinations.”²⁶⁰

Uma das preocupações de ambas as escritoras é revelar o que se passa por trás das fachadas americanas e o festival de Mardi Gras (o Carnaval, nos Estados Unidos da América) serve de pretexto para a queda das máscaras em Brite. Se Rice o faz de forma mais metafórica e com mais *glamour*, com vampiros que quase parecem pertencer ao *jet set* da sociedade, ao frequentarem teatros, museus, a serem estrelas da música mundial e viajarem pelo mundo, Brite expõe toda uma subcultura gótica e decadente: homossexuais, drogados, punks, relações incestuosas, fugitivos, adolescentes problemáticos vestidos de negro e maquilhados povoam as suas histórias, marcadas por um imediatismo e uma crueza sem contemplações e uma linguagem directa, com o uso sem pudor do calão. Brite abarca todo um espectro social, revelando a América nas suas diferentes facetas, e dialogando com a alteridade. *Lost Souls* é uma obra sem tabus onde tudo é dito, pensado e escrito, num tom negro e provocador.

Poppy Z. Brite não está preocupada com questões teológicas ou filosóficas, mas sim com o mundo e a vida reais. Os seus vampiros não discutem a religião, nem vivem obcecados pela definição do conceito do Mal ou da razão da sua existência, como Louis ou Lestat vivem. No entanto, uma coisa que os seus vampiros têm em comum com os de Rice é o medo, ou mesmo pavor, da solidão, sobretudo no caso de Louis e Christian. Ambos vivem angustiados pela certeza de que a sua condição de vampiro traz consigo essa solidão inevitável e estes vampiros, em vez de preferirem a solidão da personagem de Stoker, querem companhia, sobretudo com outros da sua espécie, como os primeiros vampiros da literatura, que desenvolviam relações com os humanos, como Lord Ruthven ou Carmilla.

Muitas das críticas a Brite passam precisamente pelo seu atrevimento e predilecção por descrever cenários e comportamentos moralmente polémicos. A sexualidade das suas personagens e a violência explícita da linguagem não deixam, de facto, ninguém indiferente, mas são também o que torna as suas obras

²⁵⁹ Poppy Z. Brite, *Self-made Man*, p. 175.

²⁶⁰ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 37.

mais atractivas e reais, pois o mundo não se apresenta em tons de cor-de-rosa, mas sim a preto e branco. Já no século XVIII, obras como *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, causaram igual polémica pelas imagens violentas, cenas extravagantes e descrições sexuais, que deram início a uma nova tendência no Gótico. A obra de Lewis foi considerada uma obscenidade e um perigo para os jovens da altura, pois era uma afronta aos valores familiares e cristãos e à moral estabelecida. O mesmo acontece com *Lost Souls*, que reflecte todas estas influências do passado. Para Brite, o Mal faz parte da nossa existência e não o podemos negar ou esconder. Segundo Hines,

In the United States there is a special obsession with the latent ogres of violence lurking under suburban and small-town proprieties. Tom Waits has a line about a neighbour in his wonderfully unsettling song ‘Kentucky Avenue’: ‘Mrs Storm’ll stab you with a steak knife if you step on her lawn.’ America really is like that, as Goths know.²⁶¹

Brite preocupa-se em dar a conhecer o que se esconde por trás de cada casa, de cada lar, e os perigos que ameaçam a sociedade, muito como acontece com *‘Salem’s Lot* de Stephen King, de que falaremos mais adiante. A autora mostra-nos um mundo amoral, com personagens que dedicam as suas vidas à concretização dos seus desejos e que são seres extremamente egoístas e centrados em si mesmos; mostra-nos um mundo onde as pessoas devem ser julgadas pelos seus actos, como afirma Kiernan: “In the last half of this century, so much of horror as been given over to the business of defending middle-class suburbia from its own guilty nightmares, sitcom good and evil (...). The protection of a way of life as vampiric and ultimately soulless.”²⁶² O lar aparentemente feliz de Nothing revela uma profunda infelicidade de um adolescente que sente que não conhece os seus pais e precisa de escapar-lhes, o que reflecte uma realidade bem comum aos lares americanos e não só. Aliás, o desejo de estabelecimento de uma comunidade de vampiros não é mais que o desejo de fugir ao modelo da família tradicional e aos seus valores. *Lost Souls* desenvolve uma trama com um conjunto de personagens que são vampiros, mas que bem podiam ser humanos e os jovens que lêem o livro percebem essa identificação: “The teenagers and young adults who *know* Nothing and Ghost (...) are far more honest and valuable role models for their generation than the preening Ken and Barbie fantasies passed off on television as “good kids”.”²⁶³, explica Kiernan. O facto de Nothing ser vampiro é um pormenor apenas, porque os seus comportamentos, atitudes e preocupações reflectem os comportamentos, atitudes e preocupações de qualquer pessoa que se encontrasse em situações de vida semelhantes.

Se *Lost Souls* é também o nome da banda de Steve e Ghost, a ironia do título da obra consiste em que todas as almas que a percorrem procuram uma salvação, pois sentem-se perdidas e sem rumo. À excepção de Zillah, Mollochai e Twig, as outras personagens procuram o seu lugar no mundo: Nothing anseia por uma família, chegando a imaginar um mundo em que Steve e Ghost são seus irmãos; Christian não deseja a ninguém a sua imortalidade, amargurado pela solidão que esta lhe traz, e acaba por aceitar ser humilhado e manipulado por Zillah só para não perder o seu lugar no grupo de vampiros; Steve, desesperado pelos acontecimentos que envolvem Ann, procura proteger Ghost, o seu único amigo e refúgio; Ghost é uma

²⁶¹ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 361.

²⁶² Poppy Z. Brite, *Self-made Man*, p. 175-6.

²⁶³ *Ibidem*.

alma diferente, pois a sua inadequação no mundo está directamente relacionada com a sua aparência angelical e com os seus dons de vidente e psíquico, encontrando em Steve alguém para salvar.

Lost Souls desenvolve-se numa estratégia narrativa de encadeamento de sequências, marcadas pela focalização interna. Não há um verdadeiro protagonista, mas vários, o que confere homogeneidade à obra. Sucessivamente, são-nos apresentados os pontos de vista das várias personagens, que, pouco a pouco, se vão interligando até atingirem o clímax final. O carácter introspectivo da obra é um dos aspectos que mais aproxima Brite de Rice, pois as *Vampire Chronicles* e *Lost Souls* são escritos a partir das falas e pensamentos das suas personagens. O papel do narrador é mínimo, porque o que interessa é revelar os dilemas destas personagens; desta forma, o vampiro surge, mais uma vez, como um protagonista humanizado.

Com Brite, as personagens principais são jovens do sexo masculino, havendo poucas mulheres na trama, tal como nas crónicas de Rice. Até nos vampiros, a única mulher de que se fala é a que quase matou Arkady e que acabou por morrer a dar à luz. Os vampiros, apesar de centenários, são apresentados como adolescentes, pelos comportamentos que demonstram: “Nothing wondered, not for the first time, how old the others were. He had thought them older and more sophisticated than he, but right now they were acting like a bunch of teenagers who are mad at each other but aren’t sure why.”²⁶⁴ Christian é o único que se assume como adulto, apesar de, ironicamente, ter uma aparência tão jovem como Steve ou Ghost.

Mas Brite distancia-se de Stoker e de Rice, por exemplo, ao apresentar os seus vampiros como uma raça à parte, viva e em evolução, que interage com os humanos (por exemplo, Christian tem um bar), sendo mesmo apresentados diferentes tipos de vampiros, numa perspectiva muito moderna do tema: “There are those who suck blood, those who suck souls, those who feed on the pain of others. Some of them can walk among us, free in the sunlight. Some of them are able to live as human beings from day to day, from year to year.”²⁶⁵, explica Arkady Raventon. Além disso, a reprodução destes vampiros é essencialmente igual à dos seres humanos, não tendo nada de sobrenatural, apesar de Brite inovar com a ideia de que nenhuma mulher sobrevivia ao dar à luz um vampiro, o que lhes confere um carácter especial (“Even in the womb they are killers”²⁶⁶, afirma também Arkady). Contra a tradição, as gerações mais novas caminham à luz do dia e podem beber e comer o que quiserem. Aliás, até fugir de casa, Nothing levou uma existência como a de qualquer adolescente. No entanto, apesar das semelhanças como a espécie humana, os vampiros quase parecem uma espécie em vias de extinção, na medida em que sabemos apenas da existência de uma mão cheia deles. Christian refere, por mais de uma ocasião, que há muito que não vê mais nenhum vampiro sem ser Zillah, Mollochai e Twig, e ele tem 383 anos. Não há aqui, portanto, nenhum desejo de domínio mundial, como em *Dracula*, de Bram Stoker, ou outros vampiros retratados na sétima arte. Logo desde o início, Brite mostra-nos como os seus vampiros são seres diferentes dos tradicionais e essa diferença é marcada até pelos seus nomes: se Zillah, Twig e Mollochai representam a transgressão, violência e animalidade do ser humano, Christian e Nothing têm nomes extremamente irónicos – o primeiro porque não é cristão, apesar de ser o

²⁶⁴ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 192.

²⁶⁵ *Idem*, p. 275.

²⁶⁶ *Idem*, p. 277.

mais humano de todos os vampiros apresentados; o segundo, porque, antes de saber as suas origens, sentia um vazio dentro de si, assumindo o seu nome como uma *tabula rasa* onde tudo pode ser inscrito.

Podemos considerar que os vampiros de Brite se dividem em três gerações: por um lado, há Christian, o mais antigo de todos, o mais humano e aquele que retém algumas das características dos vampiros tradicionais; por outro lado, temos o trio composto por Zillah, Mollochai e Twig, os mais sanguinários e inconsequentes, que, apesar de terem mais ou perto de um século de existência, se comportam como adolescentes, procurando saciar os seus desejos sem olhar a consequências; finalmente, temos Nothing, a nova geração de vampiros, que acaba por reunir o que os outros têm de melhor: de Zillah, herda a força e os sentidos apurados, mas, de Christian, herda a tolerância e a compreensão para com os humanos, no seio dos quais foi criado.

Quanto ao trio de vampiros, Zillah é claramente o líder absoluto daquela estranha família. Extremamente confiante e belo ("with a smooth, symmetrical, androgynous face, with brilliant eyes as green as the last drop of Chartreuse in the bottle."²⁶⁷), ele é, mais uma vez, um *gorgeous fiend* e a prova de que as aparências iludem. Se Ghost é muito belo, de corpo e coração, a beleza de Zillah esconde um verdadeiro monstro. Zillah é, mais uma vez, o paradigma do poder metafórico do vampiro na literatura contemporânea. Cavallaro refere que "Monstrosity (...) reminds us that thoughts, emotions, fantasies and fears are not incorporeal and ethereal states but rather living entities affected deeply by the bodies they inhabit."²⁶⁸ Esta concretização dos medos da sociedade na figura do vampiro encontra, na sociedade actual, potencialidades quase ilimitadas, pois, mais que nunca, não sabemos de onde pode vir o perigo. Veronica Hollinger considera que o vampiro rompe com todas as fronteiras, pois "it is the monster that *looks like us*. For this reason, the figure of the vampire always has the potential to jeopardize conventional distinctions between human and monster, between life and death, between ourselves and the other."²⁶⁹ Zillah atrai as mulheres à sua volta pela sua beleza e usa esse poder sem qualquer pudor pelo seu destino. Ele é um predador disfarçado e Ghost pressente isso quando se conhecem: "Ghost thought of a blank soul, a being with no morals and no passions (...), a mad child allowed to rage out of control."²⁷⁰ Este é o retrato do psicopata moderno. Um novo Patrick Bateman, cujo comportamento gótico o leva a admitir desejar comer o bebé de Ann – o seu filho – para se ver livre dele também. Para Zillah, as mulheres são um objecto a ser usado. Ele faz sexo com Jessy e Ann, mas não nutre qualquer sentimento por elas, nem se interessa pelo seu destino. Mesmo para com Nothing, Zillah parece ter sentimentos paradoxais. Apesar de se sentir orgulhoso, quando descobre que Nothing é seu filho, Zillah inveja o seu amor por Steve e Ghost e culpa-o pela sua morte: "...Zillah's eyes met Nothing's as the knife went in. / There was no love in them, no sorrow. Only pain and blame and blind rage."²⁷¹

O trio liderado por Zillah confere uma grande sexualidade à obra, não só pelas relações homossexuais que mantém entre si, mas também pela exploração sexual levada a cabo por Zillah com as

²⁶⁷ *Idem*, p. 5-6.

²⁶⁸ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 175.

²⁶⁹ Veronica Hollinger, "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire" In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 202.

²⁷⁰ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 188.

²⁷¹ *Idem*, p. 346.

mulheres com que se cruza. É preciso não esquecer que o ataque do vampiro também simboliza uma violação. Neste caso, se as mulheres se entregam a Zillah de livre vontade, a sua exploração está implícita e segue-se ao acto sexual em si, quando são completamente abandonadas pelo vampiro. De qualquer forma, grande parte do erotismo de *Lost Souls* deriva das acções de Zillah. Para Poppy Z. Brite, o vampiro “laughs in the face of safe sex and he lives forever”²⁷² e já Rosemary Jackson considerava que “The vampire myth is perhaps the highest symbolic representation of eroticism.”²⁷³ É indiscutível esta ligação ao erotismo, e Stoker foi dos primeiros a estabelecê-la. David Punter considera que “Gothic fiction is erotic at root”²⁷⁴ e Ornella Volta estudara a relação entre o vampirismo e a sexualidade em *Il Vampiro* (1962): “First and foremost: the vampire is an erotic creation... blood and death, eroticism and fear, are the main elements in the universe of the vampire... The vampire can violate all taboos and achieve what is most forbidden.”²⁷⁵ Em *Lost Souls*, todos os tabus são, de facto, levantados, mas esse é um factor de atracção da obra, e não de repulsa, pois, no fundo, eles existem e, se existem, para Brite, devem ser mostrados.

Esta autora recebe influências de toda a Literatura Gótica de vampiros que a precedeu. Se, por um lado, é influenciada por *Dracula*, ícone de Stoker, não é menos verdade que podemos reconhecer nos vampiros de *Lost Souls* características de um Lestat ou de um Louis. Se Zillah se assemelha muito a Lestat (sobretudo como este surge em *Interview*), tal como Louis, Christian leva uma existência algo amargurada. Por mais de uma ocasião, testemunhamos as suas interligações com os humanos e o desejo de se integrar no mundo “normal”. É o que acontece quando trabalha no *The Sacred Yew* ou no seu próprio bar. Ele não vive escondido, nem num mundo à parte. Além disso, a aparente frieza do seu olhar contrasta com a gentileza e dignidade das suas acções: é ele quem cuida de Jessy, quando ela fica grávida; é ele quem revela a maior preocupação por Nothing e repulsa por Zillah e a sua amoralidade e indiferença para com os humanos; e é também ele quem não procura vingar-se de Wallace quando este o “mata”, porque compreende as suas motivações e aceitava a sua morte. Se os vampiros representam o medo da morte, ao viverem eternamente, ao serem imortais, eles acabam por representar o medo da vida e não da morte, que, como uma maldição, os obriga a mudar constantemente e a adaptarem-se aos tempos para sobreviverem. A este propósito, Nina Auerbach refere que “...vampires long to die, at least in certain moods, infecting readers with fears of their own interminable lives.”²⁷⁶ É o que Christian nos demonstra. Mais do que nunca, os vampiros de *Lost Souls* acabam assim por representar a imortalidade, e não a morte.

No entanto, Christian não pode negar quem é e, periodicamente, é obrigado a abandonar a sua faceta mais humana e caçar. A sua solidão leva-o a desejar que as lendas e mitos fossem verdadeiros para poder transformar quem ele quisesse em vampiro. Tal como Louis, Christian mata por necessidade e sente repulsa pelo que faz: “...he realized that when he was not killing for lust and hunger, he hated it. Breaking the fragile span of their forty or fifty or eighty years made him feel vicious and cruel. He could outlast them; he could

²⁷² Bernadette Bosky, “Making the Implicit, explicit: Vampire Erotica and pornography” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 220.

²⁷³ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 120.

²⁷⁴ David Punter, *The Literature of Terror. A history of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, p.411.

²⁷⁵ Apud Christopher Frayling, *Vampires: Lord Byron to Count Dracula*, p. 387-388.

²⁷⁶ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.5.

return long after they were dust and bones.”²⁷⁷ Quando o pai de Jessy, Wallace, testemunha os seus actos predatórios, Christian sente-se envergonhado, tal como Louis se sentiu, quando foi surpreendido por Lestat a beber de Claudia: “Wallace had caught him at his most secret, most vulnerable moment, and Christian wanted to sink to the ground and cover himself, to shut his eyes tight, to vanish.”²⁷⁸ Mas Christian é um ser diferente, de uma outra geração de vampiros. Os seus 383 anos deram-lhe sabedoria, mas trouxeram-lhe uma imensa solidão. Cavallaro menciona que “Brite stresses the vampire’s loneliness and fear of extinction as the haunting feeling of belonging to a ‘dying race’”²⁷⁹ Essa solidão é agravada pelas diferenças em relação aos outros vampiros, o factor principal da alienação de Christian. A sua ineficácia em controlar a agressividade dos outros acaba por ser igual à dos pais de Nothing e dos outros adultos em controlarem os mais jovens.

Christian retém algumas das características do Drácula stokeriano: não suporta bem a luz do dia, não pode comer ou beber nada além de sangue e os dentes caninos são como as presas de um animal. A hipersensibilidade dos sentidos, a força superior, a imortalidade (só podem ser mortos pela destruição do coração ou do cérebro), a regeneração do corpo e o facto de o alho os afectar, ou a probabilidade de ficarem doentes com sangue contaminado, são comuns aos outros vampiros, bem como a eventual destruição pela luz solar, mas muitas das tradições dos vampiros não se aplicam, nomeadamente a utilização do crucifixo para os afastar ou dos caixões para dormirem, crenças medievais que não fazem sentido na nossa época.

Apesar de Zillah ser o pai de Nothing, é Christian quem acaba por ter uma relação paternal com ele. Christian procura enganar o destino, abandonando Nothing num subúrbio americano, na esperança de ele vir a ter uma vida normal e humana. Quando conhecemos Nothing, este é um jovem perturbado e perdido: com 15 anos, fuma, bebe, rouba, droga-se e prostitui-se. Completamente alienado dos seus pais, que não o compreendem e por quem sente repulsa, tudo começa a fazer sentido quando, finalmente, descobre que foi adoptado. Ao descobrir o seu verdadeiro nome, Nothing começa a assumir a sua verdadeira identidade: “...he ceased to be Jason. He became Nothing (...). *I am Nothing*” (...) He liked the name. It did not make him feel worthless.”²⁸⁰

No fundo, a obra resume a saga de um rapaz em busca da sua identidade. Nothing é igual a qualquer adolescente que sente que não pertence à família, que é incompreendido pelos pais, e a isso se deve muito do sucesso do livro, pela verosimilhança que daí advém:

He was strange to his parents, and they were incomprehensible to him. He rejected their world. There was not a thing in it that touched him, not a thing he could claim as his own. Sometimes he wondered whether there was a place for him outside the elaborate juju of his room, whether there was anyone in the world who would belong to him, whether he could ever belong to anyone. Who would want him?²⁸¹

Ao longo da obra, o mundo dos adultos é sinónimo de “repression, coercion, and spiritual suffocation.”²⁸², como afirma Carter. Nothing mostra que a figura do vampiro se adapta aos seus tempos. Como refere Milly

²⁷⁷ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 100-101.

²⁷⁸ *Idem*, p. 87.

²⁷⁹ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 185.

²⁸⁰ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 73.

²⁸¹ *Idem*, p. 70.

²⁸² Margaret L. Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.122.

Williamson, por se encontrar à margem da sociedade, o vampiro é um símbolo muito actual para os alienados²⁸³, e já David Punter descrevia o Gótico como “literature of alienation.”²⁸⁴ Nothing e as outras personagens de *Lost Souls* são precisamente seres alienados de si próprios e das regras sociais que os limitavam. Margaret Carter define *Lost Souls* como “a thoroughly decentred, postmodernist novel of literal and metaphorical alienation”²⁸⁵ e é esta alienação de quase todas as personagens que lhes dá um carácter especial. Até alguns dos nomes utilizados (Nothing, Missing Mile, Lost Souls) remetem para a ideia de alienação, presente sobretudo nas personagens de Nothing (alienado da sua família e do mundo) e Ghost (alienado pelos seus poderes psíquicos).

O vampiro é cada vez mais um símbolo dos que se sentem à margem da sociedade, o que explica muita da sua popularidade hoje em dia: “...the vampire is no longer an expression of terror, it is the expression of the outcast”²⁸⁶, e a maioria dos fãs de vampiros exprime não euforia, mas sim identificação com a dor que os vampiros sentem, porque eles sentem algo semelhante nas suas vidas. McNally e Florescu explicam como os jovens que percorrem *Lost Souls* são um reflexo do *generation gap*, que marca tantos lares, americanos e não só:

The themes of alienation and love of the macabre are combined with an underground punk culture to present mutated vampires in New Orleans’s low-culture bars and herbal shops (...) Her vampires prefer blood laced with liquor. They are suburban youths yearning to avoid mediocrity. They are also so obsessed with death that they foster a uniform vampiric look in order to recognize their soul mates. Since their traditional families are fashionably dysfunctional, the young are trying to form new kinds of communities, which shock their elders. Here the traditional black clothes and cape represent the generation gap and the youngsters’ break with the values of their parents. Just as the Victorian sought a sense of community in Stoker’s novel, so do the contemporary young people in Brite’s tale.²⁸⁷

Na sua viagem de descoberta do mundo e de si mesmo, Nothing acaba por se cruzar com Zillah, Mollochai e Twig, puros predadores. Pelo meio, tem os seus rituais de iniciação, nomeadamente, quando bebe o sangue de outra pessoa, acto que ele não considera estranho, pois o fascínio pelo sangue era natural para ele: “...what he had done did not seem strange to him. Erotic, yes; smeaky and a little mean, yes – but not strange. He had wanted the blood. He had even been hungry for it.”²⁸⁸

Inconscientemente, Nothing começa a descobrir a sua verdadeira natureza. Ele não estranha que Zillah e os companheiros bebam sangue; também não estranha a homossexualidade entre eles e a relação que vai desenvolver com Zillah, que o inicia como seu parceiro sexual. É apenas quando o seu antigo amigo Laine é apanhado e atacado pelo trio, que Nothing se apercebe que eles são, de facto, vampiros, e esse é o verdadeiro ritual de iniciação. Richard Davenport-Hines fala deste prazer que estas personagens têm em infligir a dor a outrem. É essa a natureza vampírica, reconhecível não só nestas figuras, mas também na figura do psicopata, de que já falámos: “Though many of her protagonists delight in inflicting pain, or revel

²⁸³ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p.183.

²⁸⁴ David Punter, *The Literature of Horror: A History of Gothic Fiction from 1785 to the Present day*, p. 197.

²⁸⁵ Margaret L. Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.120.

²⁸⁶ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p.183.

²⁸⁷ Raymond T. McNally & Radu Florescu, *In Search of Dracula*, p. 167.

²⁸⁸ *Idem*, p. 136.

in anticipation of its infliction, Brite recognised that one definition of evil is taking pleasure in another's pain."²⁸⁹ É também com o reconhecimento da natureza de Nothing que Brite melhor transmite a filosofia da sua obra: "...too much faith in something, it is bound to hurt you. Too much faith in anything will suck you dry. In this way, all the world is a vampire."²⁹⁰ Em *Blood is not Enough* (1988), Tanith Lee também mostra como a nossa própria existência tem contornos vampíricos: "A demon which vampirized and killed by irresistible pleasures of the flesh. What an entirely enchanted thought. After all, life itself vampirized, and ultimately killed, did it not, by a constant, equally irresistible, administration of the exact reverse of pleasure."²⁹¹ É exactamente a este sentimento que Nothing se refere.

Tal como Christian, Nothing rejeita a solidão acima de tudo e é isso que o faz aceitar os seus actos e os seus novos companheiros. Ao ceder aos seus impulsos mais perversos, Nothing assegura a sua integração no grupo e isso era a única coisa que lhe interessava: "*They really are vampires*, he thought. *You've consigned yourself to a life of blood and murder, you can never rejoin the daytime world*. And he answered himself: *Fine. As long as I don't have to be alone again*."²⁹² A famosa frase de Reinfield, de *Dracula* de Stoker, "For the blood was the life..." (repetida três vezes ao longo do capítulo 17 de *Lost Souls*), assegura a devida homenagem ao autor, mas, sobretudo, serve de factor de reconhecimento da natureza vampírica de Nothing e da sua relação de sangue com Zillah, ainda desconhecida das personagens.

Nothing aceita a sua condição de vampiro e o que isso lhe traz, sem perder tempo com as questões metafísicas com que os vampiros de Rice tanto se debatem. A este propósito, Carter refere que:

Brite's novel, however, is unusual in that the reader is invited, throughout, to continue empathizing and identifying with the newly initiated vampire. While contemporary fiction's best-known vampire protagonist, Rice's Lestat, embraces the 'evil' role culturally assigned to him, Nothing – once he stifles his scruples about killing Laine – devotes little or no thought to questions of 'good' and 'evil'. Vampirism is simply his nature.²⁹³

Pouco a pouco, a sua verdadeira natureza vem ao de cima. Nothing sujeita-se a humilhações e provações para estar perto da família, mas, apesar da tenra idade, ele acaba por se revelar uma velha alma, bem mais tolerante, compreensivo e perspicaz que o seu pai, distanciando-se de Molloch e Twig por não se submeter a Zillah: "Don't ever hurt me again. I love you. I want to stay with you. But don't you hurt me. I'm not Molloch or Twig. I won't take it. I'm sick of it."²⁹⁴ A busca por uma família é o que acaba por reger a sua existência. Se, nas *Vampire Chronicles*, os vampiros procuram um sentido para a sua existência, mas são incapazes de coabitar num mesmo local, por muito tempo, os vampiros de Brite anseiam por um lar e uma família. Jules Zanger explica que "One characteristic that immediately distinguishes the new vampire from the old is that the new one tends to be communal, rather than solitary as was Dracula. (...) The new vampire, on the other hand, is often presented to us as a multiple, communal, and familial, living with and relating to

²⁸⁹ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 360.

²⁹⁰ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 161.

²⁹¹ *Apud* Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 208.

²⁹² Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 173.

²⁹³ Margaret L. Carter, *Different Blood: The Vampire as Alien*, p.122.

²⁹⁴ *Idem*, p. 288.

other vampires”²⁹⁵ Filmes como *The Lost Boys* ou *Near Dark*, de que falaremos no próximo capítulo, seguem esta tendência, mas, geralmente, e como refere Cavallaro, estas famílias são “nests of vipers.”²⁹⁶

É por isso que alguns elementos destas famílias acabam por romper com as suas regras. Apesar das semelhanças com a raça humana e de ter vivido como humano durante 15 anos, a maturidade de Nothing revela-se, quando este reconhece que já não se pode reger pelos mesmos valores com que se regia. Para os humanos, o consumo de sangue é proibido, mas, para os vampiros, é o que lhes traz poder e conhecimento. “Blood releases the vampire not just from human nourishment but also from human limitations.”²⁹⁷, indica Mary Pharr, e Nothing, agora, vive noutro mundo, por isso também tem de se reger por outros valores e a recordação da sua relação incestuosa com Zillah não o afecta: “In a world of night, in a world of blood, what did such pallid rules matter? (...) / He wasn’t sure he could ever have felt the things expected of him in the normal world, not even when he had been an unwilling part of it. Its morals had never been his.”²⁹⁸

Dividido entre o amor a Ghost e a Zillah, o seu mundo acaba por se desmoronar com a morte de Zillah e Christian às mãos de Steve e Ghost e com o reconhecimento da frieza e amoralidade de Zillah. No entanto, numa clara metáfora sobre o ciclo da vida (os filhos tomam o lugar dos pais), Nothing assume a liderança do grupo que resta. Ao decidir proteger Steve e Ghost da vingança de Molloch e Twig, ele termina o seu processo de crescimento e fecha aquela etapa da sua vida, abandonando New Orleans para regressar 50 anos depois, como músico, e ainda, com os seus companheiros.

Há que ter em conta, ainda nesta obra, um quarto grupo de vampiros, constituído pelos gémeos que matam Ashley e o seu irmão, Arkady Raventon. Aqui, Brite distingue-se da maioria da literatura de vampiros anterior – inclusive de Rice –, ao apresentar o que podem ser considerados como vampiros psíquicos ou emocionais. Os gémeos são caracterizados como uma raça à parte dentro dos vampiros. Não gostam dos vampiros que bebem sangue e consideram o sexo secundário, demasiado banal quando comparado com o acto vampírico. Muito belos, a sua única preocupação é conservarem a sua beleza e juventude, à custa da beleza e juventude de outros, mostrando uma obsessão paradoxal pela morte, que não desejam alcançar. Arkady é quem melhor os caracteriza, numa descrição que faz lembrar o que já falámos no capítulo anterior:

Ashley’s lovers were vampires. A different sort of vampire. They appreciate the taste of blood but do not need it. They feed on willing souls; (...) They took no blood from Ashley, but they sucked from him something just as vital, (...) They sucked his youth, his beauty. That is what they live upon; they only feed on the lovely. They left him a husk. (...) They took all of Ashley’s beauty, and their own beauty remains. They rejuvenate it often.²⁹⁹

Estes são seres que devoram a alma, mas também absorvem os fluidos vitais, alimentando-se dos prazeres e terrores das pessoas, sentindo um prazer tremendo na manipulação prévia das suas vítimas, que acabam por se lhes entregar:

²⁹⁵ Jules Zanger, “Metaphor into Metonymy: The Vampire next door” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 18.

²⁹⁶ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 141.

²⁹⁷ Mary Pharr, “Vampiric appetite in *I Am Legend*, *‘Salem’s Lot*, and *The Hunger*” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 94.

²⁹⁸ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 232.

²⁹⁹ *Idem*, p. 278.

...their greatest pleasure is not to terrify – it is to bewitch. They want you to love them; it makes the final moment of betrayal sweeter. (...) Only then will they consummate their love for you (...) – by sucking you dry. By taking every drop of your beauty, your youth, the fire that drives you. By leaving you a husk, a dry, living shell.³⁰⁰

Além dos tipos de vampiros apresentados, outro aspecto que distancia as *Vampire Chronicles* de *Lost Souls* é o protagonismo dado a personagens que não são vampiros. Normalmente vistos como vítimas apenas, em *Lost Souls* os humanos são mais que isso, por dois motivos: por um lado, temos realmente vítimas humanas, mas vítimas que se entregam ao seu destino com passividade e satisfação, num desejo auto-destrutivo de pertencerem a algo ou se entregarem a alguém. Quando Jessy vê Christian, Zillah, Molloch e Twig a beberem uns dos outros, não foge apavorada. Pelo contrário, tenta imiscuir-se entre eles, acabando por ter o que tanto desejava: ser mordida por um vampiro. O criminalista Barra da Costa refere casos reais desta euforia e atracção pelo sangue e pelo vampirismo, em Portugal. Em *Filhos do Diabo*, relata o caso de dois portugueses com quem contactou que desenvolviam uma obsessão por sangue. Refere-se a um homem que é bebedor de sangue (bebe sangue animal que pede em talhos) e que, quando está muito tempo sem beber, tem características típicas da abstinência; fala também sobre uma jovem que começou a dar sangue aos 15 anos. Andava com um grupo gótico e deixou-se cortar: “Deixar que bebam o nosso sangue não provoca uma sensação física. É uma euforia espiritual, do tipo, sensação de relaxamento”³⁰¹, relata esta testemunha. À semelhança de Jessy, estes jovens procuram uma fuga à tradição, aos valores familiares que consideram vazios e sem significado. E não pensam nas consequências. Isto é o que Brite nos vai transmitir. É claro que Jessy não esperava ficar grávida e morrer dessa gravidez, numa clara associação entre a ameaça sexual do vampirismo e a violência e morte.

Na única ocasião em que vemos Christian a caçar, o acto vampírico de sugar o sangue é descrito também como um acto sexual, numa descrição muito semelhante à que mencionámos anteriormente, a propósito de Louis, em *Interview with the Vampire*:

The boy pressed himself up against Christian. His hands found the long black hair that spilled down over Christian’s shoulders and tore at it in a passion born of pain. / (...) He clasped the boy more tightly, and their bodies locked together in a final wash of ecstasy, Christian’s belly warming and filling, the boy beginning to die. The boy’s sperm flooded warm over Christian’s fingers. Christian brought his hand up to his lips and sucked that too. The two tastes mingling in his mouth, creamy and delicate and bitter and salty, raw as life, were almost too exquisite to bear.³⁰²

À semelhança de Jessy, o rapaz, que se entrega a Christian, deseja ser transformado em vampiro, numa ilusão que Christian, misericordiosamente, não desfaz. Ann também não pondera os perigos. Apesar de pensar que Zillah pode ser um psicopata, ela entrega-se-lhe, não resistindo aos seus poderes.

Por outro lado, os humanos, que não são vítimas, Steve e Ghost, são pessoas especiais, sobretudo Ghost. Sendo uma das personagens principais da obra, Ghost tem algo de sobre-humano; como vidente e psíquico, ele acaba por se aproximar mais do mundo dos vampiros que do mundo dos humanos. No entanto,

³⁰⁰ *Idem*, p. 297.

³⁰¹ José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 216.

³⁰² Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 67.

as suas raízes estão bem presas a Steve. Extremamente sensível, Ghost sente a dor do amigo tal como sente a dor das vítimas dos vampiros, a crueldade de Zillah, a solidão de Christian ou a tristeza de Nothing. A sua beleza e calma absolutas conferem-lhe um ar angelical que perturba e atrai Steve. A relação fraternal e protectora que ambos mantêm é o ponto de equilíbrio sobretudo para Steve, que se encontra num rumo auto-destrutivo após ter violado a namorada (numa das mais fortes e perturbadoras descrições do livro). Esse rumo é acentuado pelos remorsos que sente: “When he had thrown Ann on the bed and unzipped his pants, he had ceased to be Steve Finn. (...) The shame and horror at what he had done didn’t hit him until, driving home, he had looked at his hand in the steering wheel and seen the mark of Ann’s teeth.”³⁰³ Steve não imagina a vida sem Ghost e, através da sua personagem, apercebemo-nos da linha tênue que divide a sanidade da loucura e o Bem do Mal. Steve assume aqui o papel do caçador de vampiros, tornando-se um ser tão monstruoso, sanguinário e impiedoso quanto Zillah:

Steve pulled the knife out. The haft felt good in his hand, heavy and sure. It would cleave straight through the motherfucker’s heart – blood for Ann’s blood. And then he would keep carving. He would take out as many of them as he could. / The weight of the knife tugged at Steve’s arm, as if the thin sharp blade were hungry for blood. A thread of doubt touched him. Blood for blood: that was right. But somewhere in him he knew that this was not the one who had killed Ann. This was not Zillah. Did they all have to die for Zillah’s sins? / Steve wavered, nearly dropped the knife. But then the demon in his mind began to whisper. Not his old familiar demons. This was a new one, darker and more twisted, with a dark shapeless mouth and eyes that wept blood.³⁰⁴

É esta terrível verdade que Brite nos quer transmitir: dependendo das circunstâncias, todos podemos ser monstros e assassinos. O próprio Ghost torna-se num assassino para defender Steve, pois é ele quem mata Zillah. É claro que a morte de Zillah traz alguma moralidade ao livro e restaura a norma social. No entanto, não deixa de ser uma morte. No seu *Gothic*, Fred Botting escreve que “Gothic plots appeared to celebrate criminal behaviour, violent executions of selfish ambition and voracious passion and licentious enactments of carnal desire.”³⁰⁵ Sobretudo com Zillah, Molochai e Twig, *Lost Souls* parece celebrar comportamentos libertinos e desprovidos de moral. A liberdade que estas personagens transmitem, não obedecendo a quaisquer leis, percorrendo o país numa carrinha e satisfazendo os seus desejos e necessidades, parece invejável para muitos leitores. No entanto, ao castigar Zillah, Brite mostra-nos que os nossos actos têm consequências cuja responsabilidade temos de aceitar, porque, caso não o façamos, podemos pagar caro por isso. Foi o que Zillah fez, ao ignorar Jessy e Ann. Christian é a vítima, um *collateral damage*, como os americanos chamam às vítimas de guerra. Ele paga pelos pecados de Zillah, tal como tantos inocentes pagam pelos pecados de outros no mundo real.

Uma palavra especial para um aspecto que valoriza muito esta obra: são imensas as referências literárias e musicais que a percorrem. Desde David Bowie, Tom Waits, The Cure, Bauhaus³⁰⁶, a Dylan Thomas, Sylvia Plath, Ray Bradbury, William Golding e o seu *Lord of the Flies*, William Burroughs, Bram

³⁰³ *Idem*, p. 204-205.

³⁰⁴ *Idem*, p. 343.

³⁰⁵ Fred Botting, *Gothic*, p. 6.

³⁰⁶ Cf. *infra*, p. 175-177.

Stoker e *Dracula*, Anne Sexton, Kerouac, Ellison, Faulkner, passando pelos filmes *Near Dark* e *The Lost Boys*. É clara a intenção de associar as personagens fictícias do romance, que são ousadas, transgressoras e provocadoras, mas simultaneamente complexas e interessantes, com as personalidades de diversos artistas que, também eles, marcaram as suas carreiras pela originalidade ou provocação que revelaram. Ao mesmo tempo, este aspecto confere veracidade e um contexto cultural à obra, mostrando como o tema do vampirismo encontra eco junto destes famosos autores americanos. Tal como acontece com muitos destes autores e artistas, a escolha de temas e personagens de Brite raramente é pacífica. Sexo explícito e impulsivo, uso e abuso de drogas, relações homossexuais, actos canibalísticos, ou assassinos em série são apenas alguns dos exemplos que levam a considerar ser a sua literatura perversa e uma ameaça ao *status quo*.

O final circular do livro (que começa e acaba em New Orleans, na noite de Carnaval) acentua a ideia de que a vida continua e o tempo cura tudo: “They discovered that even in the face of pain that wrings the last drop of blood out of your heart and leaves its scrimshaw tracery on the inside of your skull, life goes on. And pain grows dull, and begins to fade.”³⁰⁷ A mensagem que Nothing deixa a Ghost, no final, acaba por resumir a moralidade da obra e mostrar como o Mal está em todo o lado e, como tal, é impossível de definir e é essa a principal temática de *Lost Souls*: “Maybey they were evil... My grandmother told me you shouldn’t try to define evil, that the minute you think you’ve got it all pinned down, a kind of evil you never even thought of will sneak up behind you... I don’t think anyone knows what evil is. I don’t think anyone has the right to say.”³⁰⁸ Todas as fronteiras são quebradas ou postas em causa em *Lost Souls*. “The vampire is everything we love about sex and the night and the dark dream-side of ourselves: adventure on the edge of pain, the thrill to be had from breaking taboos...”³⁰⁹, afirma a autora, que, indiferente a críticas, continua a fascinar os seus leitores mais fiéis.

3.2.3 Os contrastes de Saint-Germain e Weyland

A pesar de Bram Stoker ter destruído o seu Drácula, o certo é que ele continua a aparecer, numa variedade de romances que desafiam a imaginação. Em 1978, Chelsea Quinn Yarbro partiu de uma personagem histórica (um alquimista do século XVIII que, supostamente, terá descoberto o segredo da imortalidade) e criou o vampiro Saint-Germain, continuando a tendência da protagonização e humanização do vampiro. Yarbro mistura as lendas do vampiro com uma abordagem feminista e os seus vampiros estão livres das superstições e ignorância que marcam a história da humanidade. Artista, cientista, curandeiro e alquimista, Saint-Germain é um ser fabuloso. Ele representa o homem que se libertou de todos os males da humanidade e é símbolo de uma liberdade sexual, intelectual e ética. A tolerância, racionalidade, o amor à arte e à beleza são características deste vampiro, por oposição ao fanatismo, crueldade e ganância do ser humano. Esta inversão de papéis cativa o leitor e, mais uma vez, humaniza o monstro. Como refere Dani

³⁰⁷ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 352.

³⁰⁸ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 354.

³⁰⁹ *Apud* Gina Wisker, “Love Bites: Contemporary Women’s Vampire Fiction” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.175.

Cavallaro, “In some narratives, the vampire’s own ordeals are used as a means of exposing the monstrosity of humanity itself, the gaping and festering wounds of cultures and civilizations which may only perpetuate themselves through brutality and iniquity.”³¹⁰ É o que se passa nas aventuras de Saint-Germain. Ele representa aquilo em que o homem se pode tornar, enquanto, por exemplo, Barnabas Collins (da série *Dark Shadows*) representava o que nós tememos ser, e, os vampiros de Rice, o que temos de aceitar que somos. Extremamente rico, mas igualmente solitário, ele vagueia pelo mundo em busca de amor e compreensão. Mas Saint-Germain não é invencível e pode ser destruído da maneira tradicional que Stoker apresenta. Aliás, ele partilha algumas das características do Drácula de Stoker: não come, não suporta a luz do sol, não tem reflexo e precisa do solo da sua terra natal.

A maioria das obras de Saint-Germain tem como subtítulo “a novel of historical horror”; apenas a primeira se intitula “a novel of forbidden love”, mas, para Yarbrow, não há nada de proibido no amor entre um vampiro e um ser humano e Saint-Germain deseja essa intimidade perdida:

...just the blood is not enough. It will keep me...alive...but it is not enough. So when it is possible, I have intimacy as well. It is not only the blood that nourishes me. It is nearness, pleasure, all intense emotions. Only those who come to me knowingly are...tainted by me. Only those who accept me as I am will be like me.³¹¹

Além de esbater as fronteiras no amor entre um vampiro e uma humana, Yarbrow esbate também as fronteiras da violência, ao apresentar horrores criados pelo Homem e não por um qualquer monstro da ficção. O horror de que a autora fala não tem nada a ver com os vampiros, mas sim com os horrores da Revolução Francesa, da Florença renascentista ou de Roma Antiga, mais uma vez mostrando o “monstro” que há em nós, numa violenta crítica social, acabando o horror dos vampiros por ser substituído pelo dos humanos. “Yarbrow’s vampire stories record human history as a tale of violence and terror far more frightening than any vampire. Within that history the exemplary humanity of Saint-Germain and Olivia appears as both an ideal and image of the human inability to achieve its best nature.”³¹²

Saint-Germain não deseja dominar o mundo, mas curá-lo dos seus males, apesar de as pessoas não aceitarem o seu saber e experiência. As obras sobre Saint-Germain situam-se em diferentes épocas da história da humanidade, com o Conde a assistir ao desenrolar dos acontecimentos, regra geral, sem intervir e preocupando-se em salvar diferentes mulheres que amou. Por exemplo, *Hotel Transylvania* (1978), passa-se em Paris, em 1744, com o Conde a salvar a sua amada de um grupo que seguia uma seita satânica. Este é, basicamente, um romance histórico (houve mesmo um hotel com este nome e uma vaga de satanismo entre a aristocracia francesa, que sacrificava mulheres ao Diabo), mas a animalidade e perversidade do vampiro são aqui transferidas para os satanistas. O segundo romance, *The Palace* (1978), recria Florença na época conturbada do Renascimento. Mais uma vez, o vilão não é o vampiro, mas um ser humano: o monge Savonarola, que, após a morte de Lorenzo de Medici, destrói tudo o que há de belo na cidade, mostrando um fanatismo e um ódio pela arte verdadeiramente nefastos. A ligação da literatura à arte é aqui muito

³¹⁰ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 188.

³¹¹ Chelsea Quinn Yarbrow, *The Palace*, p. 152.

³¹² William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 50.

acentuada, com o pintor Botticelli a ser uma das personagens do livro e amigo de Saint-Germain. O terceiro livro, *Blood Games* (1979), descreve a brutalidade da Roma do século I e do reinado de Nero; o quarto, *Path of the Eclipse* (1981), situa-se no reinado de Genghis Khan; no quinto, *Tempting Fate* (1982), Saint-Germain vem em socorro de uma jovem que é perseguida pelos nazis. Por todo este pano de fundo histórico, as obras sobre Saint-Germain parecem mais romances históricos com um vampiro, do que uma obra de vampiros, um pouco à semelhança do que Elizabeth Kostova vai fazer em *The Historian*, como veremos a seguir.

Apesar de ser imortal, Saint-Germain é um ser vivo, com uma força física superior ao normal e sentidos apurados. Ele não se transforma em morcego ou nevoeiro e é o herói, não pelas suas qualidades sobre-humanas, mas pela sua grande inteligência, força de vontade e sentido ético, e podia ser qualquer um de nós. Sendo um alquimista, é uma espécie de super-cientista, à frente do seu tempo. Saint-Germain quase não parece um vampiro. Só é violento quando é provocado, o que geralmente se deve à estupidez e crueldade dos homens. Além disso, é o amante perfeito: cuidadoso, belo, sofisticado, feminista, considera as mulheres como iguais e quer agradar-lhes (é o oposto de outros vampiros que menosprezam as mulheres, como Zillah, em *Lost Souls*, que as atraem apenas para as matarem, como a maioria dos vampiros da sétima arte). Sem ter nada de animalesco nas suas feições e atitudes, a sua beleza e cortesia atraem facilmente as mulheres, que cedem o seu sangue pelo prazer de passarem uma noite com ele. Saint-Germain bebe sangue apenas das mulheres que desejam ser mordidas e, quando o faz, esse acto é relatado como um momento extremamente erótico e não como um momento agressivo ou violento.

Sabemos pouco da vida interior de Saint-Germain. Com quase 300 anos, quando começam as histórias, é um ser experiente, com um grande sentido estético, e é um músico, mas não rege a sua vida por esse princípio. Saint-Germain é um homem do mundo, não vive isolado e interage com os humanos, apesar de não conseguir mudar a história da humanidade para melhor. Mas não deixa de ser uma figura trágica. Apesar de amar e ser amado, o amor, para ele, nunca dura, porque é imortal e as suas amantes não. Mais uma vez, coloca-se em causa o peso da imortalidade e a solidão que esta traz. Esta temática foi sobretudo desenvolvida em *The Mortal Immortal* (1833), de Mary Shelley, uma história sobre um ser, que, tal como Saint-Germain, está vivo e é imortal. Ele bebe uma poção de um alquimista e descobre que envelhece muito lentamente. Com 323 anos, o narrador conta-nos a sua história e, sobretudo, o pavor que sente pela solidão e por ver envelhecer e morrer todos os que ama: “Thus have I lived on for many a year – alone, and weary of myself – desirous of death, yet never dying – a mortal immortal.”³¹³

O carácter melancólico de Saint-Germain também deriva da mesquinhez e crueldade que vê no ser humano, o qual ele aguarda que o iguale em conhecimento, sentido ético e estético. St. Germain vai valorizar aquilo que os vampiros “típicos” rejeitavam: refreia os seus instintos, controla-se e respeita a vida humana, muito à semelhança de Angel, da famosa série televisiva com o mesmo nome (criada por Joss Whedon e exibida de 1999 a 2004, no canal WB). No final do século XX, e com tantas preocupações sobre segurança e terrorismo, a Humanidade procura, cada vez mais, investigar a causa de tanta violência, não conseguindo encontrar outra razão que não seja a que o Homem é, por natureza, um ser violento, cujos instintos mais

³¹³ Mary Shelley, *Collected Tales and Stories*, p. 230.

terríveis despertam quando menos se espera. Daí que Yarbrow inverta e transgrida toda a mitologia associada ao carácter predatório do vampiro e a centre na Humanidade. Não é o vampiro que é o monstro, mas sim o ser humano. Jeffrey Cohen, em *Monster Theory: Reading Culture*³¹⁴, pretende tratar o monstro como um assunto cultural que retrata a cultura que o criou. Para este autor, o monstro é a anomalia e ele cria sete teses para o identificar. Essas teses chamam sobretudo a atenção para a contextualização temporal do monstro, pois cada época produz os seus próprios monstros, que estão sempre relacionados com os medos culturais em vigor, e para a sua arbitrariedade, pois nunca se sabe onde ou quando ele vai aparecer. O autor refere que “In being like men and women, many monsters disrupt categories of sexual difference and humanness.”³¹⁵ O que Chelsea Quinn Yarbrow faz é precisamente mostrar que, ao longo da história da Humanidade, sempre produzimos os nossos próprios monstros, mas na figura de seres humanos bem reais, e é a partir destes que os monstros “irreais” ganharam vida. Para esta autora, não faz sentido que se continue a utilizar o vampiro como metáfora dos nossos medos e instintos, pois o ser humano é metáfora de si próprio:

The way we have imagined the vampire, whether as demonic, Antichrist, or even gorgeous fiend, is really an image of our limitations. For Yarbrow, vampire's stories cannot be the revelation of our dark side because human history already reveals it in terrible detail. In using Saint-Germain to remind us that, as Walter Benjamin said, the record of civilization is also a record of barbarism. Yarbrow's stance is satirical and hinges on the assertion that the vampire is misidentified as perverse and dangerous because ordinary society is so monstrous and irrational.³¹⁶

Não é à toa que o mito do vampiro se desenvolveu a partir de figuras históricas como Vlad Tepes ou Elizabeth Bathory. As obras de Yarbrow acabam por se centrarem num sentido ético, ao passo que as de Rice, por exemplo, se centram mais nas dimensões estética e psicológica das suas personagens. O que interessa retratar é que a violência e o terror não podem ser impedidos e o homem ideal é, assim, paradoxalmente exemplificado como um vampiro, neste caso, Saint-Germain, como refere Day:

Yarbrow's novels imagine human history as the endless struggle to put aside violence and cruelty, to go beyond being predators and hence become lovers, artists, and scientists. In the notes to *Hotel Transylvania*, Yarbrow writes that the vampire is always “speaking to some hidden part of ourselves.” In a typical vampire story, that hidden part of ourselves is our fundamental desires, what Freud would call the “polymorphously perverse Id.” Yet for Yarbrow the vampire is not the image of our atavistic past calling out for liberation but our future as truly civilized, truly human beings.³¹⁷

Nos últimos anos, o vampiro tornou-se um protagonista, que começa a tornar-se parte da sociedade e perde cada vez mais a ligação com o sobrenatural, mesmo mantendo alguns dos poderes que lhe são comuns. Para cativar os leitores com vampiros que são mais humanos e menos sobrenaturais, os escritores começaram a desenvolver novas histórias de vampiros. Além das histórias de Saint-Germain, outro vampiro atípico surgiu na literatura dos últimos anos. *The Vampire Tapestry* (1980), de Suzy McKee Charnas, rompe com a tradição das histórias de vampiros (o Washington Post classificou-o de “revolucionário”), com o vampiro a

³¹⁴ Jeffrey Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, p. 3-25.

³¹⁵ *Apud* Brenda Boyle, “Monstrous bodies, Monstrous sex: Queering Alien Resurrection” In *Gothic Studies*, vol. 7, no2, p. 166.

³¹⁶ William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 52.

³¹⁷ *Idem*, p. 53.

deixar de ser um ser sobrenatural, passando a ser um ser natural. Edward Weyland é o oposto de Saint-Germain. Ele é essencialmente um predador, que goza com o alho e os crucifixos, renega a arte, o erotismo e a empatia com os seres humanos, que considera um insulto ao seu carácter de predador. A própria autora refere que “The task I set myself was to tell the story of a simple and ruthless predator, a true tiger in human form with all his attributes logically accounted for within the terms of animal predation as we know it. No hypnosis, no fog, no wolves, no tombs, no coffins, no nonsense: let’s observe the tiger, I thought.”³¹⁸ Lestat considerava que ser um vampiro era ser um assassino e Weyland dá plena expressão a esta máxima.

Weyland é um “mutante” e não um ser sobrenatural. Extremamente inteligente e ancestral, é uma figura solitária, que não conhece outros como ele e se preocupa apenas com a sua sobrevivência, reinventando-se constantemente para se adaptar a cada época. Hibernando por longos períodos de tempo, quando acorda, Weyland retém conhecimentos linguísticos e sociais, mas não se recorda da sua vida. Como predador, usa a sexualidade para atrair as suas presas, homens ou mulheres, mas desagrada-lhe o sexo com os humanos e não é, decididamente, uma figura romântica como Saint-Germain ou Louis. O amor não o limita, como a Saint-Germain, mas aqueles que se lhe entregam, fazem-no por amor e é a força desse amor e dessa entrega que acaba por perfurar o coração de Weyland e quebrar as diferenças entre eles: “With the courage of love, the longing of love, the hopefulness of love, they reach across the immense gap between species, and what is brave and needy and hopeful in him is awakened and responds.”³¹⁹

Apesar de não se identificar com os homens, que, para Weyland, são como gado a abater, os seus diferentes encontros com humanos levam-no a simpatizar com os que o rodeiam, o que, como predador, vê como uma falha e uma fraqueza. Weyland não deseja tornar-se humano; pelo contrário, repugna-o essa perspectiva. Mas o facto de viver entre os humanos humaniza-o mais do que deseja e ele acaba por arriscar tornar-se naquilo que não quer. Daí que, cada vez que hiberna, perca as suas memórias e recupere apenas o instinto de predador. Se não hibernasse, seria como Barnabas ou Louis, um ser dividido que luta contra a sua natureza. A história de Weyland serve para explorar a natureza do predador e, no contexto da história de vampiros, serve também para criticar o vampiro romântico ou humanizado. Charnas explica que “I just decided that there would be something that preyed specifically on us, but in a much more rational manner than we prey on the rest of the world”³²⁰.

Suzy McKee Charnas partilha a ideia generalizada de que o vampiro é, cada vez mais, a metáfora para o Mal que nos rodeia e que está dentro da humanidade: “The vampire as a concept reflects the discovery that the monstrous is and always has been located primarily not outside us, in mythical creatures, but in our human neighbours on this planet; and sometimes in ourselves.”³²¹ Apesar do seu aspecto humano, Weyland é um ser alienado, por ser o último da sua espécie e por ser um predador, um monstro com inteligência superior à nossa, mas com sentimentos pouco desenvolvidos:

³¹⁸ Suzy McKee Charnas, “Meditations in Red: On Writing *The Vampire Tapestry*” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 60.

³¹⁹ *Idem*, p. 67.

³²⁰ *Apud* Margaret Carter, “The Vampire as Alien in contemporary Fiction” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 33-34

³²¹ Suzy McKee Charnas, “Meditations in Red: On Writing *The Vampire Tapestry*” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 59.

Weyland defines the difference between vampires and humans by the fact that he is a pure predator and we are not; our capacity for empathy, which allows us to form relationships and to represent ourselves through art, is simply beyond him – except for that one small moment before he sleeps.³²²

De facto, para Weyland, hibernar é um alívio, pois não deseja ultrapassar os seus instintos de predador e aceitar as suas relações com os humanos. O vampiro serve assim, mais uma vez, para explicar a natureza humana. O facto de o romance, a moral, o tormento psicológico ou a arte terem nenhum ou pouco impacto em Weyland, no fundo, mostra aquilo que nós receamos vir a ser: um animal com intelecto.

Charnas apresenta a arte, a tolerância, o amor e a razão como alguns dos seus principais valores, mas não os incorpora no seu vampiro. Além disso, ele não tem o mesmo sentimento de culpa ou *self-awareness* dos vampiros de Rice e é incapaz de amar. A humanização que vai sofrendo, à medida que interage com os humanos, com todas as memórias desse relacionamento, é totalmente perdida quando hiberna, daí que ele nunca se consiga integrar no mundo. Paradoxalmente, Weyland quer apenas saciar a sua sede e ser deixado em paz, não querendo interferir na história da humanidade, mas acaba por ser o homem do futuro, devido à sua imortalidade, pois é ele quem, não sendo humano, vai acabar por assistir à evolução da humanidade e marcar a sua evolução. Para Day, esta obra “severs all links with the Gothic, the supernatural, and the nineteenth century. Weyland, who has no past, is the man of the future; it is he who will awaken in a hundred years to find a new kind of society after all the people he has known during his last life are dead.”³²³

3.3 O Novo Milénio

3.3.1 O regresso às origens em *The Historian* de Elizabeth Kostova

Some stories can be told again in endlessly different ways.

Amazon.co.uk³²⁴

Das obras em estudo, *The Historian*, de Elizabeth Kostova, é uma das mais recentes (foi publicada em 2005) e, talvez, a mais sóbria, pois é a que menos se aproxima dos típicos livros de vampiros, talvez porque, apesar de se tratar de uma narrativa na primeira pessoa – como na obra de Rice –, ao contrário de *Lost Souls* ou *Interview with the Vampire*, as personagens principais não são vampiros, mas sim humanos, cultos, estudiosos, académicos, pessoas racionais que, no início, não acreditam sequer na existência de vampiros. Este foi um factor de aproximação até para nós, pois as personagens académicas do livro, que estão a investigar Drácula, parecem desculpar-se, quando mencionam esse fascínio, como se todas as outras pessoas as julgassem por esse facto e considerassem que esse seu propósito era uma simples tolice ou uma mera infantilidade. Aliás, o mesmo já se passou connosco, quando começámos por nos dedicar a este estudo.

³²² William Patrick Day, *Vampires Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 89.

³²³ *Idem*, p. 90.

³²⁴ www.amazon.co.uk (consultado a 20 de Junho de 2007).

Ao contrário das obras atrás mencionados, os aspectos relacionados com a explicação da razão da existência dos vampiros são desvalorizados, não existindo episódios sanguinários ao longo desta obra. Os ataques são furtivos e rápidos, sem grandes descrições, e o interesse de Kostova é, claramente, desenvolver uma história de mistério, densa e com *suspense*, e não apenas uma história de vampiros ou de terror. Mas é claro que a mitologia dos vampiros não é esquecida e os aspectos mais importantes (sobretudo as lendas da Europa Central por nós já referidas no primeiro capítulo) encontram o seu lugar por entre os meandros da intriga principal.

The Historian é um misto de Indiana Jones³²⁵ e *Código DaVinci*³²⁶. Pistas atrás de pistas, mapas, cartas, Ordens secretas, manuscritos antigos, mosteiros, catacumbas, estranhos rituais e tradições do folclore europeu, lugares exóticos e misteriosos, tudo serve de pano de fundo aos heróis da história, ao mesmo tempo que ficamos com uma ideia bem clara do que é o trabalho de um historiador. Apesar de assumir que não acredita em vampiros, Kostova aprendeu com Stoker – uma das suas principais influências – que o sobrenatural ganha consistência quando lhe juntamos dados históricos, daí que grande parte do livro seja apoiada por factos e documentos históricos sobre a história da Europa Central e do Império Otomano e, sobretudo, sobre a vida de Vlad Tepes, a mesma figura histórica que inspirou Stoker para o seu *Drácula* – nomeadamente, o suicídio da sua mulher, famoso no *Bram Stoker's Dracula*, de Coppola. Os documentos “históricos”, que as personagens descobrem e deslindam, parecem verídicos e são reforçados pelos locais reais em que se encontram. Acerca da obra de Kostova, Rick Kleffel afirma que

Elizabeth Kostova's 'The Historian' is a gripping but beautifully written "cri de coeur" that evokes the experimental spirit that lead writers such as Bram Stoker to tell their story with not just a simple narrative, but a complex weave of correspondence, excerpts from personal journals and even fictional scholarly articles. Kostova interleaves stories from four different timelines, telling each in a detailed, literary style, but cutting from one to another to create tension and a sense of page-turning urgency.³²⁷

Na realidade, Kostova cria uma história complexa que levou dez anos a ser escrita: histórias dentro de outras histórias, cartas dentro de outras cartas, saltos no tempo à mistura, tudo é articulado, no entanto, para criar uma narrativa fluida, cheia de *suspense*, onde facto e ficção se confundem. Num futuro muito próximo (2008), uma narradora anónima conta-nos as consequências de uma estranha descoberta. Aos dezasseis anos, encontrara no escritório do seu pai, um historiador, um misterioso livro com um dragão e um conjunto de cartas endereçadas “My dear and unfortunate successor”. A partir daí, a sua vida nunca mais foi a mesma e os segredos do passado do pai vão-lhe ser revelados, ao mesmo tempo que fica a conhecer o destino trágico da mãe, que supostamente morreu pouco depois de ela nascer. Se é o pai quem começa a levantar a ponta do véu sobre o seu passado, só após o desaparecimento voluntário deste é que conhecemos a história completa, mais uma vez, a partir de cartas que ele deixa à sua filha. Estes documentos relatam ao

³²⁵ Indiana Jones foi popularizado nos filmes *Raiders of The Lost Ark* (1981), *Indiana Jones and The Temple of Doom* (1984) e *Indiana Jones and The Last Crusade* (1989), todos realizados por Steven Spielberg.

³²⁶ O famoso livro de Dan Brown, publicado em 2003.

³²⁷ http://trashotron.com/agony/reviews/2005/kostova-the_historian.htm (consultado a 25 de Junho de 2007).

pormenor a missão para encontrar o seu mentor desaparecido, o professor Rossi – cujas cartas guardara –, e o seu encontro com Helen Rossi, filha do professor e mãe da narradora. Tudo isto parece confuso, mas não o é.

Em *Dracula*, de Bram Stoker, a estrutura narrativa assenta muito na leitura de cartas ou páginas de diários, o que confere ao livro um carácter mais intimista, e dá um destaque especial às figuras desses narradores na primeira pessoa. A este propósito, Cavallaro refere que a obra de Stoker “draws together letters, diaries, newspaper clippings and medical case notes, without any of these forms gaining definitive priority over any other. The text’s composite nature reflects metaphorically the vampire’s identity as an aggregate of various incarnations of otherness.”³²⁸ O mesmo acontece agora com Kostova. A autora recupera esse ponto de vista e conta grande parte da história através das cartas, postais ou páginas de diários deixados ou encontradas por várias personagens, o que fortalece a aproximação com o leitor. Kostova intensifica ainda mais essa ligação com Stoker com citações de *Dracula* no início das três partes que compõem o livro e com várias referências feitas pelas personagens (por exemplo, os servos de Drácula chamam-lhe *master*, como Reinfield). De facto, têm sido imensas as histórias de vampiros escritas desde que Stoker escreveu o seu *Dracula*, mas poucas usaram o formato e a estrutura do original.

O engenho com que a autora enleia e desenleia cinco linhas temporais é digno da própria Clio, musa romana da História e da criatividade. As histórias de Paul e Helen (na década de 1950) e da narradora (na década de 1970) vão-se alternando, e a elas se junta a narrativa das cartas de Rossi e da sua própria história (relativas à década de 1930), feita por Paul, e o conjunto de postais deixados por Helen e descobertos pela filha (que datam de 1963). Além disso, a narradora está no presente (2008) a contar tudo. No fundo é um regresso do passado (típico do Gótico) e as consequências que daí advêm é o que está em causa. A este respeito, a narradora comenta: “As a historian, I have learned that, in fact, not everyone who reaches back into history can survive it. And it is not only reaching back that endangers us; sometimes history itself reaches inexorably forward for us with its shadowy claw.”³²⁹ Era impossível a estas personagens fugirem do seu passado. O mundo destes investigadores e historiadores é abalado e as suas certezas postas em causa, pois o que pensavam ser terrores sobrenaturais, afinal, eram reais. Aos dezasseis anos, a narradora apercebe-se que “We were all vulnerable.”³³⁰, mas poucas pessoas se apercebem do perigo que correm.

O facto de as personagens principais serem quase anónimas não invalida a riqueza da sua caracterização. A ênfase é dada à história dos pais da narradora, Paul e Helen, um par romântico pouco ortodoxo, que segue o rasto do professor Rossi literalmente até ao seu túmulo. As histórias do pai e da filha complementam-se e interligam-se, e, quando chegamos ao fim do livro, aquelas personagens são figuras trágicas com um passado escondido, de quem nos sentimos próximas e com cujo destino nos preocupamos.

Como se sabe, Stoker inspirou-se livremente na figura histórica de Vlad Tepes, o sanguinário líder valáquio do século XV, para criar o seu vampiro. Ora, *The Historian* centra-se também na figura de Vlad Tepes, ainda mais na sua faceta histórica, que na vampírica, sobretudo na primeira metade da obra. Em ambas as narrativas, também, o vampiro pouco fala e o ênfase é dado às figuras humanas, mas, no entanto,

³²⁸ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 113-114.

³²⁹ Elizabeth Kostova, *The Historian*, p. ix.

³³⁰ *Idem*, p. 131.

ele está sempre presente em todas as páginas do livro, acabando por ser a figura em torno do qual a história gira. No romance de Kostova, ele só aparece na recta final, mas no cerne da narrativa está a procura desenfreada do túmulo de Vlad Tepes por parte de três gerações diferentes de historiadores, que nem acreditam verdadeiramente que este esteja vivo. Historicamente, nunca se conseguiu provar onde Vlad foi enterrado. As suposições apontam para a ilha de Snagov, na Roménia, mas uma escavação de 1931 refere a descoberta de um túmulo vazio e alguns relatos apontam para a exumação de um cadáver decapitado, ricamente vestido. Não há provas concretas sobre este assunto, e Kostova partiu desse pressuposto para desenvolver a sua história. A autora parte dos factos verídicos que sabemos sobre a vida de Vlad Tepes e conjura outros que o poderiam ser, nomeadamente com a criação de diferentes mapas e teorias engenhosas para desenvolver uma tese credível sobre o local do verdadeiro túmulo e uma revelação *à la Código Da Vinci* com os descendentes de Drácula, que, na verdade, não sabemos se existem, pois a linhagem perde-se algures no século XVII.

Cidade após cidade, e muitas viagens depois, a verdade sobre Vlad começa a delinear-se. As personagens humanas começam a aperceber-se que talvez seja possível que Vlad não tenha morrido e tenha chegado aos dias de hoje, concretizando o mito de Drácula. Drácula ainda está vivo e está a atrair pessoas cultas através de um livro que lhes oferece. Ele acredita que estes estudiosos vão acabar por encontrá-lo, porque a curiosidade é mais forte que eles. Este Drácula tem um carácter muito real, parece mesmo uma personagem humana. A sua caracterização física é tipicamente o retrato das imagens conhecidas de Vlad Tepes e, mais uma vez, as suas vítimas sentem-se paradoxalmente fascinadas pela sua presença e porte aristocrático: “The great body lay there, inert. For the first time I could see his closed, cruel face clearly, and I stood staring at it in spite of my revulsion.”³³¹ Esta atracção paradoxal aproxima Rossi de Van Helsing, também ele um estudioso e um académico.

Descrito como um ser culto, o objectivo de Drácula é encontrar alguém digno de catalogar e enriquecer a sua vasta biblioteca, daí a sua admiração por estes académicos. Aliás, ele próprio é um historiador (“...I am a scholar at heart, as well as a warrior...”³³², confessa a Rossi), mas a sua visão da História é um pouco diferente. Ele aprendeu com ela e avançou, não ficou preso ao passado: “I vowed to make history, not to be its victim.”³³³ Ironicamente, os seus historiadores vivem mais agarrados ao passado que ele próprio. Com o passado aprendeu as lições que o ajudam a lidar com o presente e preparar o futuro, numa perspectiva muito humana: “The world is changing and I intend to change with it.”³³⁴ Esta faceta distingue-o de outros Dráculas da literatura, como o Stoker, mas a sua paixão pelos livros e pela História aproximam-no também de outros como Saint-Germain. Aliás, a obra fala também sobre o poder da literatura. Sobre este assunto, Elizabeth Kostova refere que “I feel that books are the real keepers of history. I find it wonderful and eerie that language lasts so much longer than people, and that a book can transmit history from one generation to another, whether or not it's actually a work of history.”³³⁵ Um dos principais

³³¹ *Idem*, p. 734.

³³² *Idem*, p. 730.

³³³ *Idem*, p. 741.

³³⁴ *Idem*, p. 731.

³³⁵ <http://contemporarylit.about.com/od/authorinterviews/a/kostovaInt.htm> (consultado a 25 de Junho de 2007).

mistérios da obra passa precisamente pelo desvendar dos segredos de um livro misterioso que Vlad faz cair nas mãos de diferentes personagens, que está totalmente em branco, à excepção de uma gravura de um dragão nas páginas centrais. *Dracul* significava dragão e sabe-se que Vlad Tepes pertencia à Ordem do Dragão. O dragão do livro, *Drakulya*, é o ponto de partida da investigação levada a cabo pelos diferentes historiadores que o recebem.

A obra de Kostova deve muitas influências à obra *Dracula*, de Bram Stoker, e aos clássicos da época vitoriana, como a própria autora admite. De facto, numa altura em que os meios de transporte estavam pouco desenvolvidos, a literatura era um dos meios que permitia aos seus leitores viajar, nem que fosse só na imaginação de cada um, a partir dos locais evocados nos livros. Se Stoker também evoca diferentes lugares no seu *Dracula*, *The Historian* prima nesse aspecto. Lugares reais e históricos como a igreja de *Saint Matthieu des Pyrenees Orientales*, em Perpignan, França, a câmara Radcliffe, em Oxford, no Reino Unido, a Hagia Sofia, em Istambul, na Turquia, ou as ruínas do castelo de Vlad Tepes, o castelo Poelari, na Roménia, aliam-se para formar um autêntico roteiro turístico, fazendo com que experimentemos os sabores e culturas aí presentes, sem, no entanto, haver um abuso de descrições. Holanda, Itália, Grécia, Bulgária, Hungria, Turquia e Reino Unido são apenas alguns dos países em destaque no livro, que consegue transmitir a atmosfera de uma Europa pós 1ª Guerra Mundial ou da repressão da Guerra Fria e do Comunismo nos países de uma Europa Central fronteira do Cristianismo e do Império Otomano. Casada com um búlgaro, a autora confessa que um dos motivos de inspiração da sua obra foram as próprias viagens que realizou pela Bulgária, onde assistiu a rituais e tradições antigas, e uma viagem que realizou com a família, quando tinha sete anos e o pai leccionava na Eslovénia. “Those journeys gave me a sense of a world that's closer to a European past and was preserved by the creation of the Iron Curtain.”³³⁶, explica a autora. Na altura em que viajaram pela Europa Central, o pai contou-lhe uma série de histórias de vampiros, baseadas sobretudo nos filmes a preto e branco clássicos sobre o tema e nas lendas europeias. A partir daí, para ela, Drácula ficou sempre associado às viagens e lugares históricos que visitou. Foram as histórias de vampiros que o pai lhe contou que serviram de ponto de partida para o livro, daí que tenha decidido usar esse mesmo tema como ponto de partida do seu romance histórico.

Em *The Historian*, Drácula não deixa de estar associado às pestes e epidemias do passado, mas a sua simbologia passa sobretudo pelo valor da imortalidade. O poder que está associado a essa condição é referido por mais de uma ocasião, inclusive pelo próprio Drácula, que refere que essa foi a vitória suprema sobre os seus inimigos. Ele ainda vive e eles não. A personagem Helen compara-o com Estaline e Hitler, aludindo ao perigo que seria pessoas assim descobrirem o segredo da imortalidade. Além disso, este romance é extremamente actual pelas constantes referências à luta entre Vlad e o Império Otomano, pois já nessa altura se tratava de uma guerra pela religião – como acontece hoje no Iraque ou na Palestina – e com traços de guerra biológica, pois Vlad mandava pessoas doentes com peste ou malária para os campos inimigos, disfarçados, para infectarem o máximo de pessoas possível, antes de morrerem. “...Kostova blends fact and fantasy to remind us that the original Dracula legend is rooted in monstrous acts and unblinking evil.”³³⁷,

³³⁶ http://trashotron.com/agon/reviews/2005/kostova-the_historian.htm (consultado a 25 de Junho de 2007).

³³⁷ Elizabeth Kostova, *The Historian*, contracapa.

afirma Connie Ogle, do *Miami Herald*, e, de facto, uma das ideias que atravessa a obra é que a humanidade sempre apresentou sinais de crueldade e há que não esquecer que Vlad Tepes foi uma figura real da História da humanidade, uma das mais cruéis, mas é essa crueldade que lhe confere a imortalidade, nem que seja só na literatura. A narradora apercebe-se desse facto e do papel que cada um de nós pode ter para que esses momentos de terror da humanidade não se repitam:

For all his attention to my historical education, my father had neglected to tell me this: history's terrible moments were real. I understand now, decades later, that he could never have told me. Only history itself can convince you of such a truth. And once you've seen that truth – really seen it – you can't look away.³³⁸

Está bem presente, nesta obra, a maldade inerente à condição humana quando Drácula afirma que “History has taught us that the nature of man is evil, sublimely so. Good is not perfectible, but evil is.”³³⁹ Daí que Jessica Treadway, do jornal *Chicago Tribune*, considere que “*The Historian* is intriguing for its thorough examination of what constitutes evil and why it exists.”³⁴⁰ E este é um dos factores que atraiu todo o tipo de leitores, mesmo os que, à partida, não se interessariam por histórias de vampiros.

3.3.2 Os jovens vampiros na saga *Twilight* de Stephenie Meyer

Destronar o último volume da saga *Harry Potter* do topo da lista dos livros mais vendidos nos Estados Unidos da América não é tarefa fácil e despertou a nossa curiosidade. O detentor dessa façanha foi *Eclipse*, o terceiro volume da saga *Twilight*, publicado em Agosto de 2007, da autoria de Stephenie Meyer.

Em apenas três anos, e com três obras publicadas, Stephenie Meyer deixou de ser uma mãe de família anónima do Arizona, para passar a figurar na lista dos escritores que mais vendem nos Estados Unidos da América, sendo já considerada a mais popular autora de literatura de vampiros desde Anne Rice.

Três romances, em três anos, para quem nunca tinha escrito nada na vida, fazem de Meyer uma verdadeira máquina de escrita. *Twilight* (2005), *New Moon* (2006) e *Eclipse* (2007) têm cativado multidões. O seu sucesso repentino foi já, por várias vezes, comparado ao de J. K. Rowling, mas trata-se de um fenómeno que ainda está longe de alcançar a dimensão que aquele alcançou. Sobre as semelhanças com a escritora britânica, Meyer aceita os elogios, mas não considera que existam muitas semelhanças entre o trabalho desenvolvido por ambas as autoras. E, de facto, não há.

Parece que a inspiração para escrever *Dracula* veio a Stoker a partir de um pesadelo que teve e o seu próprio filho, Noel Thornley Stoker, confirmou essa história. No pesadelo, três mulheres muito sensuais tentam seduzir um homem um pouco tímido com beijos vorazes e sexuais, mas tentavam beijá-lo sempre do pescoço para cima. Mary Shelley também terá tido a ideia para o seu *Frankenstein* num sonho.

³³⁸ *Idem*, p. 46.

³³⁹ *Idem*, p. 744.

³⁴⁰ *Idem*, p. 1.

Curiosamente, a origem de toda saga *Twilight*, segundo Meyer, terá começado igualmente com um forte sonho:

I woke up (on that June 2nd) from a very vivid dream. In my dream, two people were having an intense conversation in a meadow in the woods. One of these people was just your average girl. The other person was fantastically beautiful, sparkly, and a vampire. They were discussing the difficulties inherent in the facts that A) they were falling in love with each other while B) the vampire was particularly attracted to the scent of her blood, and was having a difficult time restraining himself from killing her immediately.³⁴¹

A intensidade do sonho foi tal que Meyer anotou o que vira e, em menos de três meses, nascia *Twilight*, o primeiro volume da saga. A obra já foi traduzida em 20 línguas e alcançou o primeiro lugar na tabela dos livros mais vendidos nos EUA por quatro semanas, aguentando-se na lista por um ano. O seu sucessor, *New Moon*, foi líder por vinte e nove semanas e atingiu o primeiro lugar de vendas em Espanha e na Alemanha também. *Eclipse*, o terceiro volume, parece ir pelo mesmo caminho. Em apenas dois anos, no seu conjunto, as três obras já venderam mais de dois milhões de cópias. O sonho de Meyer acabou por se tornar no 13º capítulo de *Twilight* e dar o mote a uma história sem muita violência, drogas ou sexo, com adolescentes, lobisomens e vampiros a coabitarem na pequena cidade de Forks, Washington.

Stephenie Meyer admite nunca ter lido *Dracula*, de Bram Stoker, tendo apenas algum conhecimento de Anne Rice de leituras do liceu, e confessou recentemente, numa entrevista à revista *Entertainment Weekly*, que “I just know I'm too much of a wuss for Stephen King's books, (...) 'I'm waaay too chicken to read horror.’”³⁴², revelando assim não apreciar filmes ou literatura de terror. O que a levou então a sonhar com vampiros? “Vampires, while dark and icky, are attractive, sophisticated and intelligent. They're forever youthful, powerful—things people crave or envy. No one looks at a zombie and wants to be like that.”³⁴³ Meyer considera que, de todos os monstros, os vampiros são dos mais apelativos e os de *Twilight*, *New Moon* e *Eclipse* são, certamente, dignos de inveja: belos, atléticos, poderosos, ricos e detentores de carros de luxo.

Twilight marca o início da atribulada história de amor entre Isabella (Bella) Swan, uma jovem de 17 anos no início da história, e Edward Cullen, um vampiro com mais de 100 anos, descrito como o ser mais belo à face da terra, na opinião da narradora subjectiva, Bella. À partida, parece que estaríamos a ler algo que já nos é familiar: uma nova versão dos amores de Buffy e Angel, das famosas séries de televisão com o mesmo nome, de que falaremos no próximo capítulo. A própria Meyer refere que: “When you sum up *Twilight* in a paragraph, it sounds like a bad version of 'Buffy the Vampire Slayer,’”³⁴⁴ Na verdade, Bella é muito parecida com Buffy, sobretudo como esta é retratada na primeira época do programa. São ambas filhas de pais divorciados, que se mudam para outra cidade para começar de novo e têm dificuldade em se adaptarem à difícil vida do liceu. O seu grupo de amigos é muito restrito e a atracção por um homem mais velho, misterioso e belo dá o mote à sua primeira grande paixão, que se vai revelar muito complicada. Edward e Angel também vão ter o seu quinhão de parecenças: são vampiros belos e introspectivos, que

³⁴¹ <http://www.stepheniemeyer.com> (consultado a 20 de Outubro de 2007).

³⁴² *Idem*.

³⁴³ http://www.bookpage.com/0510bp/stephenie_meyer.html (consultado a 20 de Outubro de 2007).

³⁴⁴ <http://www.azcentral.com/community/mesa/articles/0421vampirelove0421.html> (consultado a 20 de Outubro de 2007).

refreiam a sua sede de sangue humano, encontrando alternativas no sangue dos animais ou sintético, revelando uma natureza generosa e nobre. Sim, de facto, à partida, parecem haver muitas semelhanças, mas a mitologia que Meyer desenvolve depressa se afasta do tom mais sobrenatural e mágico de *Buffy*, centrando-se na humanidade das suas personagens e no meio social em que se movimentam.

A caracterização das personagens e eventos é ajudada pelo facto de todos os locais referidos nas obras serem reais. A cidade de Forks é bem real e foi escolhida pelo seu elevadíssimo nível de pluviosidade. Também Voltarre, a vila italiana onde Bella salva Edward, em *New Moon*, ganhou visitantes, à custa da popularidade do romance. Até as lendas e histórias que rodeiam os Quileute, a tribo índia de Jacob Black, uma das personagens centrais, sobretudo em *Eclipse*, são resultado de uma longa pesquisa nas tribos nativo-americanas. Constantes visitas à reserva La Push, perto de Forks, deram a Meyer uma ideia na qual ela não pensara originalmente: a inclusão da figura do lobisomem nas histórias de Bella e Edward. Para os Quileute, o seu povo é descendente de lobos, transformados em humanos pela magia de um feiticeiro. A associação com os vampiros não existe nas lendas dos Quileute, mas a inclusão destas fontes históricas confere credibilidade aos romances, além de prestar uma grande homenagem à cultura dos povos nativo-americanos. Além disso, a epidemia de gripe que atingiu os EUA em 1918, e que levou à transformação de Edward, foi bem real, e os sites que Bella consulta, para pesquisar sobre vampiros, podem ser consultados por qualquer leitor na Internet.

Num estilo fluido, natural e rápido, onde abundam os diálogos, Meyer cativa-nos com estas “confissões” de uma jovem, que trazem à memória do(a) leitor(a) um reconhecimento juvenil. Frescas, ritmadas, introspectivas, exigentes, punitivas, humorísticas, doces ou conturbadas, as palavras de Bella encontraram eco, sobretudo, nas milhares de adolescentes que leram a saga, mas a autora já referiu que não escreveu os livros a pensar nos adolescentes, mas sim nela própria, e qualquer adulto recordará momentos da sua adolescência ao ler as obras.

Longe de Rice, Brite ou Charnas, estes três romances são uma lufada de ar fresco na literatura de vampiros do novo milénio. *Twilight*, o primeiro volume a ser publicado, é, acima de tudo, uma bonita história de amor entre dois indivíduos, com todas as revelações, interrogações, emoções e decepções que lhe estão normalmente associadas. À semelhança do que Kostova faz em *The Historian*, a história centra-se numa narradora humana, Bella Swan, e, também à semelhança dessa obra, a intenção da autora não é, claramente, desenvolver uma história de vampiros, relegando-os para segundo plano, mas sim caracterizar a sua personagem principal, as suas preocupações, sentimentos e angústias. Curiosamente, em ambas as obras, a personagem principal é uma jovem mulher, humana, que, sem saber como, se vê envolvida no mundo dos vampiros. Mas, se Kostova estava preocupada em desenvolver um romance histórico e a figura de Vlad Tepes domina o pano de fundo da obra, agora, Meyer coloca a vertente histórica de parte e preocupa-se apenas com o desenvolvimento do drama, que gira à volta de Bella, apresentando-nos mais uma faceta diferente do vampirismo.

As diferenças em relação a Rice ou Brite marcam-se também pelo uso dado à violência. Se, nas obras dessas autoras, usa-se e abusa-se da violência, nomeadamente em *Queen of the Damned*, com os festins e perversidade de Akasha, violência também presente na linguagem dura e no registo cru e frio,

Meyer refreia esse estilo e à excepção, praticamente, de uma violenta descrição de (mais) um ataque de vampiros a Bella, em *Eclipse*, as obras não contêm cenas de violência explícita, ou uma linguagem agressiva, como Brite tanto usa. Mas Meyer é capaz de nos surpreender com algumas passagens algo grotescas:

The fingers were still twitching; grasping at blades of grass, Riley's arm began to drag itself mindlessly across the ground. (...) With an ear splitting metallic screech, Riley lost his other arm. (...) And then the fiery tangle of hair was no longer connected to the rest of her body. The shivering orange waves fell to the ground, and bounced once before rolling toward the trees.³⁴⁵

Com uma bagagem literária e cinematográfica tremenda por trás de si, as influências recebidas por Meyer parecem ser claras. À semelhança de filmes como *Near Dark* ou *The Lost Boys*, de que falaremos mais adiante, o vampirismo é visto como uma doença, uma infecção do sangue, que é reversível, se for contida a tempo. Pouco mais é explicado sobre as origens dos vampiros, pois o enfoque é no presente das personagens e não no seu passado, como Rice faz aos seus vampiros. Stephenie Meyer surge curiosamente distante e próxima de Rice. Se, por um lado, se tratam de narrativas na primeira pessoa, profundamente subjectivas e introspectivas, o facto de, no caso de Rice, o narrador ser um vampiro homem e, aqui, se tratar de uma adolescente humana, torna a diferença do tom narrativo abismal. O carácter denso e pesado das obras de Rice dá aqui lugar à despreocupação juvenil e à leveza de espírito. As preocupações de Bella são muito mais passíveis de identificação por parte do leitor que os dilemas existenciais e metafísicos de Louis ou Lestat. Por outro lado, é notória a influência de personagens como Louis no carácter de Edward Cullen. À semelhança de Saint-Germain também, Edward desenvolve um profundo respeito pela vida e pelo ser humano em particular, recusando-se a matar humanos para sobreviver. A sua nobreza e altruísmo chegam a ser exasperantes, sobretudo no que diz respeito aos seus sentimentos por Bella. Como Saint-Germain, ele ama uma humana, mas, ao contrário daquele, não se alimenta dela. Aliás, a maior preocupação de Edward é manter a humanidade, o bem-estar de Bella e a sua segurança, mesmo que, para isso, tenha de se sacrificar.

Muito do sucesso das obras deve-se, precisamente, a Bella, a personagem central. Meyer considera que o facto de Bella *ser* uma rapariga normal, de bom coração, humilde e tímida, que pode ser qualquer uma de nós, ajudou à identificação com os leitores. Bella não se destaca pela sua beleza ou riqueza e o que mais deseja no início da trama é passar despercebida no liceu: “I can do this, I lied to myself feebly. No one was going to bite me.”³⁴⁶ Ironias à parte, Bella mal adivinhava o que a esperava. Apesar da sua fragilidade no que toca a Edward, e de alguma vulnerabilidade e confusão, Bella revela-se uma jovem muito madura e forte. Ao longo das obras, ela encontra uma força e coragem que desconhecia ter e é através das provações que passa em Forks, e não só, que acaba por descobrir que é merecedora de ser companheira de Edward. No entanto, Bella não é tão normal como parece, pois acaba por mostrar uma terrível tendência para o desastre, colocando constantemente a sua vida em risco. Não sendo propriamente uma caçadora de vampiros, esta jovem acaba por ter as reacções normais que uma pessoa teria se se encontrasse rodeada de seres

³⁴⁵ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 552-553.

³⁴⁶ Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 13.

sobrenaturais, sedentos do nosso sangue. A coragem mede-se pela conquista do medo e, nesse aspecto, Bella revela-se muito corajosa.

Bella também não é um ser humano comum, já que parece ser a única capaz de resistir aos poderes especiais dos vampiros, sobretudo os que afectam a mente e não o corpo. À sua maneira, e como a própria admite, ela é “a curiosity, a freak”³⁴⁷, alguém diferente, que tem alguma dificuldade em integrar-se, um pouco pelo seu aspecto físico, pois chega a definir-se como albina, por ser tão pálida, o que a aproxima dos vampiros. O regresso à terra onde passou a infância não será fácil, mas o desânimo inicial que a leva a ver Forks como uma jaula, onde se sente presa, depressa é substituído pela curiosidade de descobrir o mistério que é Edward Cullen. “I was consumed by the mystery Edward presented. And more than a little obsessed by Edward himself. Stupid, stupid, stupid. I wasn’t as eager to escape Forks as I should be, as any sane, normal person would be.”³⁴⁸, admite Bella, num tom confessional e diarístico, que facilita a aproximação do leitor.

Desde o primeiro momento, Edward inspirou em Bella sentimentos paradoxais: “...he turned slowly to glare at me – his face absurdly handsome – with piercing, hate-filled eyes. For an instant, I felt a thrill of genuine fear, raising the hair of my arms.”³⁴⁹ Como referia Edmund Burke: “we are first terrified, before we are let even into the obscure cause of our emotion”, ou seja, o medo atinge-nos primeiro que a nossa percepção do motivo para esse receio³⁵⁰ e, para Bella, Edward será sempre uma experiência sublime: por um lado, sabe que ele é perigoso e mortal; por outro, está completamente encantada e fascinada com a sua beleza e carácter. Mas, se a primeira impressão de Edward foi um tanto ou quanto negativa, Bella depressa se vê envolvida numa teia de que nunca mais conseguirá escapar. A luta contra a razão e a lógica de aceitar o facto de Edward ser um vampiro dá lugar ao desenvolvimento de uma profunda relação, que mudará para sempre a sua vida. Para Bella, Edward é perfeito e as várias características físicas que lhe são atribuídas, aliadas à falta de força e desfalecimento constantes de Bella, cada vez que Edward lhe toca, acabam por constituir um momento de humor, sobretudo para os leitores mais maduros, que recordem uma certa ingenuidade e encantamento perdidos. Bella é muito rígida para consigo, mas a fragilidade emocional e a auto depreciação constantes são comuns a muitas jovens no seu lugar e retratadas por Meyer na perfeição: “Of course he wasn’t interested in me, I thought angrily, my eyes stinging (...). I wasn’t interesting. And he was. Interesting...and brilliant...and mysterious...and perfect...and beautiful...”³⁵¹

É por causa da sua relação com Edward que Bella conhecerá as verdadeiras faces do Bem e do Mal. Bella faz a sua escolha e terá de “pagar” as consequências. A simbologia da maçã que ilustra a capa de *Twilight*, e a citação do Génesis no início da obra adivinham essas consequências: “But of the tree of knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die.”³⁵² Ao entrar no mundo de Edward, voluntariamente, Bella toma uma decisão inevitável: abraçar o vampirismo.

³⁴⁷ *Idem*, p. 9.

³⁴⁸ *Idem*, p. 57.

³⁴⁹ Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 24.

³⁵⁰ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 58.

³⁵¹ *Idem*, p. 67-68.

³⁵² *Bíblia Sagrada*, Génesis 2:17.

Tal como muitos adeptos do vampirismo, após entrar no mundo de Edward, uma das maiores preocupações de Bella é envelhecer: “I may not die now...but I’m going to die sometime. Every minute of the day, I get closer. And I’m going to get old.”³⁵³ O seu 18º aniversário, que a torna paradoxalmente mais velha que Edward – que foi transformado aos 17 anos –, revela-se um tormento, e o desejo de ser transformada acentua-se cada vez mais: “I was anxious, even eager to trade mortality for immortality. (...) In practice...being human was all I knew. The future beyond that was a big, dark abyss that I couldn’t know until I leaped into it.”³⁵⁴ Mais uma vez, surge o problema da imortalidade e o abismo que coloca entre os dois amantes. Já Mary Shelley, no seu *The Mortal Immortal*, desenvolvia esta temática, que começou a ser associada à romantização do vampiro. Saint-Germain depara-se com o mesmo problema, como qualquer imortal. A imortalidade acaba por surgir como uma maldição e o sentido ético de Edward impede-o de roubar a alma de Bella, apesar do desejo fervoroso desta em se tornar vampira, desde o primeiro instante em que descobre a verdade sobre Edward. Apesar das dúvidas, dos constantes avisos de Edward e da sua família e dos exemplos da violência que rodeia o mundo dos vampiros, Bella considera que há mais vantagens que inconvenientes na sua transformação em vampira: “It seemed too dangerous to be human – just begging for trouble. Someone like me shouldn’t be human.”³⁵⁵

Bella apercebe-se finalmente das consequências da sua mudança para vampira, em *Eclipse*, mas decide pagar o preço dessa transformação: o abandono do pai, da mãe, dos amigos e, sobretudo, do seu amigo índio, Jacob. Uma crítica do *New York Times* refere a premissa do livro como: “Ask any high school girl: boys can be a pain. Fall for one who seems appealing, and he turns out to be a monster.”³⁵⁶ Mas este conceito de monstrosidade é uma vez mais posto em causa e Bella passa por esse confronto não uma, mas duas vezes, primeiro com Edward, depois com Jacob. Constantemente dividida entre a sua lealdade para com os Cullen e Jacob, Bella só se apercebe tarde demais que nunca deveria ter encorajado a amizade com o jovem índio. O abandono e a promessa de Edward de que “It will be as if I’d never existed”³⁵⁷ levam Bella a uma existência sem sentido, autómata, apática, que encontra um refúgio e uma razão para viver com Jacob. *Twilight* fora a calma antes da tempestade; a sequência, *New Moon*, apresenta-se com uma tonalidade muito mais negativa, pois Bella sente-se “vazia”. A reviravolta surpreendente de *Eclipse*, o terceiro volume da saga, com a revelação do amor de Bella por Jacob, cria algumas expectativas nos leitores e, num mundo normal, Jacob seria o homem ideal para Bella. É como se ela pudesse escolher entre dois futuros: um real e outro alternativo. Mas Bella não vive num mundo normal.

Em *Eclipse*, ela é obrigada a crescer e a tomar decisões de adulta. É o fim de uma etapa na sua vida: por um lado, porque vai tornar-se mulher; por outro, porque abandona a humanidade para se tornar vampira. A chantagem que faz com Edward para ser ele a transformá-la é uma prova da sua astúcia e maturidade. É nesta altura que, pela primeira vez, se fala em sexo nas obras. A formação mórmon de Meyer leva-a a rejeitar o sexo antes do casamento, o que explica o facto de Edward e Bella serem virgens e respeitarem, sobretudo

³⁵³ Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 414.

³⁵⁴ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 269.

³⁵⁵ *Idem*, p. 92.

³⁵⁶ <http://stepheniemeyer.com> (consultado a 22 de Outubro de 2007).

³⁵⁷ Stephenie Meyer, *New Moon*, p. 71.

Edward, a santidade do casamento. O casamento afigura-se para Bella como um tormento maior que a transformação em vampira, talvez por ser filha de pais separados, em mais um reflexo de uma família humana disfuncional, como a de Nothing, em *Lost Souls*, por oposição da harmonia da família de vampiros, os Cullen. Os 17 anos de Edward, quando ele era humano, davam-lhe a maturidade suficiente para ser encarado como um homem e pensar em casar. Agora, Bella, com 18 anos, está longe de pensar em casamento; os tempos mudaram e pessoas responsáveis não casam tão cedo, pensa Bella, mas acaba por ceder à pressão de Edward, usando como moeda de troca a sua virgindade.

A entrega total de Bella àquela relação está bem reflectida nos vários momentos de descrição da personagem Edward Cullen, que acabam por ser um pouco exagerados, mas esse é um exagero que reflecte na perfeição o êxtase de Bella: “It was hard to believe that someone so beautiful could be real.”³⁵⁸; “He was too perfect, I realized with a piercing stab of despair. There was no way this godlike creature could be meant for me.”³⁵⁹ O mesmo sentimento de fascínio é extensível para o resto da família de Edward: “...their faces, so different, so similar, were all devastatingly, inhumanly beautiful.”³⁶⁰ Não é a primeira vez que os vampiros são associados à beleza: Rice já nos trouxera vampiros belos e psicologicamente ricos. Também como em Rice, os vampiros agrupam-se em *covens*, grupos diferenciados e com poucas ligações entre eles. O vampiro procura novamente a companhia dos seus acima de tudo, mas os Cullen funcionam como um grupo à parte, pela sua especificidade dentro da comunidade vampírica, e pela aproximação voluntária aos humanos. Como Saint-Germain, a família Cullen não ataca os humanos, com quem procuram coexistir pacificamente. Estes vampiros continuam a apresentar os poderes a que já estamos habituados, nomeadamente, uma força superior e instintos apurados, mas a originalidade de Meyer está no facto de ela conferir poderes diferenciados a cada um dos seus vampiros, o que não havia sido explorado até à data. Se os poderes telepáticos de Edward ou os poderes proféticos de Alice são mais comuns, alguns dos poderes que a autora desenvolveu são muito curiosos, como a habilidade de Marcus em se aperceber das relações emocionais entre as pessoas.

Dos vampiros ancestrais descritos, pouco sabemos, mas o facto dos Volturi se sentirem fascinados com o estilo de vida dos Cullen e, ainda mais, com o facto de Bella ser imune aos seus dons, será, muito provavelmente, abordado no futuro. De certa forma, os Volturi aproximam-se dos *Ancient Ones* de Rice, pois também são a elite e aristocracia do mundo vampiro. Aro, Marcus e Caius mantêm a ordem e castigam os que se atrevem a ir contra as regras definidas. A principal regra, curiosamente, é igual a uma das regras que Lestat aprende: nunca revelar a sua existência aos humanos. Os Volturi acabam por ser o grupo de vampiros mais próximo da tradição. Uma das suas seguidoras, Jane, é sedenta de sangue, mesmo da sua raça. Aliás, Jane faz-nos lembrar Armand, das *Vampire Chronicles*, pelos seus traços andróginos e juventude: “that blindingly exquisite, childlike face.”³⁶¹ Apesar de terem servos humanos, estes vampiros fazem festins sanguinários sem pudor, atraindo os humanos como cordeiros para a matança. Mais uma vez, o sentido de

³⁵⁸ Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 75.

³⁵⁹ *Idem*, p. 224.

³⁶⁰ *Idem*, p. 17.

³⁶¹ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 563.

ilusão e farsa acompanha os vampiros. Os Volturi habitam um castelo medieval sumptuosamente decorado. Mas, por trás dessa fachada de poder e riqueza culturais, escondem-se massacres impiedosos.

Os próprios Cullen vivem sob uma aparência de uma família respeitável. A farsa que inventaram é a menos verdadeira, porque, no fundo, apesar de serem vampiros, os valores que defendem e as atitudes que tomam humanizam-nos e tornam-nos, *de facto*, numa família respeitável. À semelhança do que acontece em *Near Dark*, de Kathryn Bigelow, a família Cullen é isso mesmo: uma família, não apenas um grupo de pessoas que vive junto e partilha o mesmo tecto. Apesar de, na verdade, não terem laços de sangue entre eles, Edward, Rosalie, Emmett, Alice, Jasper, Esme e Carlisle funcionam como uma verdadeira família e têm sentimentos de ternura, carinho, preocupação, medo ou ciúme uns para com os outros, sentimentos que os diferenciam dos outros vampiros profundamente e que fazem com que o leitor simpatize com eles. Paradoxalmente, apesar de quererem manter um *low profile*, os Cullen dão muito nas vistas, sobretudo pela sua beleza e gostos extravagantes (curiosamente, o fascínio por carros vem da própria Meyer).

Meyer contraria algumas das tradições da literatura de vampiros, como a inexistência de presas caninas, a destruição pela luz do sol, ou pela estaca, o receio de crucifixos ou outros símbolos religiosos, ou o uso de caixões. A destruição destes vampiros é tão difícil de ser alcançada como a de Akasha ou Lestat, vampiros praticamente indestrutíveis. Num dos mais belos momentos narrativos das obras, a presença do vampiro à luz do Sol provoca não a sua destruição, mas a sua profunda exaltação e admiração; é-nos descrito um anjo e não um monstro, num toque de originalidade que contribui para o sucesso alcançado:

Edward in the sunlight was shocking. I couldn't get used to it, though I'd been staring and him all afternoon. His skin (...) literally sparkled, like thousands of tiny diamonds were embedded in the surface. He lay perfectly still in the grass, his shirt open over his sculpted, incandescent chest, his scintillating arms bare. (...) A perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble, glittering like crystal.³⁶²

Esta característica dos seus vampiros influenciou a escolha de Forks como espaço principal da acção, pois Meyer necessitava de um local nebuloso, onde fosse fácil para os seus vampiros se movimentarem durante o dia, sem darem nas vistas.

Mas o principal factor que diferencia estes vampiros dos outros tem, realmente, a ver com as suas decisões morais e éticas. Longe de serem vampiros fúteis e sanguinários, a meticulosidade e dignidade dos Cullen deve-se inteiramente a Carlisle, o “pai” desta família. Os antecedentes religiosos de Carlisle e a revolta contra a sua condição levam-no a procurar uma solução. Tal como em várias narrativas de vampiros, o sangue dos vampiros é venenoso, mas, ao contrário do que acontece nos filmes de Len Wiseman (de que falaremos mais adiante), aqui o vampirismo é reversível logo após a mordidela do vampiro, mas, caso não se tome uma acção imediata, não há nada a fazer. A única solução é saber como lidar com a situação. A escolha de Carlisle de não atacar seres humanos e se alimentar apenas de animais foi uma novidade no mundo destes vampiros, mas tem os seus antecedentes na literatura e no cinema.

³⁶² Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 228.

A origem destes vampiros é vaga, mas parece ser transmitida uma ideia de evolução natural, uma espécie à parte, como acontecia com Weyland ou Miriam Bablock, de *The Hunger*, de que falaremos mais à frente. Mais uma vez, a solidão determina a criação de companheiros e Carlisle agiu sempre sobre moribundos. A importância do livre arbítrio – uma das principais doutrinas dos mórmones – foi transposta para os vampiros de Meyer. É este livre arbítrio que permitiu aos Cullen serem independentes e livres das restrições dos outros vampiros, movimentando-se entre os humanos e mantendo uma existência em quase tudo semelhante à dos humanos. O respeito inerente à profissão de médico traz a Carlisle uma reputação positiva e a tolerância à proximidade com o sangue, que ensinará aos seus “filhos”. Carlisle acredita que eles levam para a sua vida nova os aspectos mais fortes da sua personalidade como humanos e é através da sua personagem que são introduzidas algumas questões filosóficas e religiosas, nomeadamente a salvação da alma. A formação pessoal e religiosa de Meyer acabou por influenciar a sua escrita. A autora considera que os romances não são “overly religious, but my characters, even the vampires, think about religion.”³⁶³ Carlisle encontrou a redenção ao encontrar a medicina e acredita que há uma salvação para as suas almas, ideia que Edward contesta e que o leva a não querer que Bella seja transformada. “I’m hoping that there is still a point to his life, even for us”³⁶⁴, afirma Carlisle, num claro reflexo da ideologia da autora.

É apenas quando caçam que os Cullen se deixam governar pelos seus sentidos e instintos, e não pela razão, pois, em todas as outras ocasiões, domina o auto-controle. Edward é o exemplo perfeito desta situação. Tendo-se alimentado de criminosos durante algum tempo, antes de se “converter” ao conselho de Carlisle, há muito que Edward não prova sangue humano. Inebriado pelo cheiro sangue de Bella, Edward luta desde o primeiro momento contra o desejo de a morder. Um colega de Bella, Mike, diz, a dada altura, a Bella que Edward “looks at you like...like you’re something to eat”³⁶⁵, longe de adivinhar a verdade da sua afirmação. “the lion fell in love with the lamb...”³⁶⁶, afirma Edward e é este paradoxo que confere popularidade à história. Tal como Romeu e Julieta ou Cathy e Heathcliff, este é um amor verdadeiro, mas proibido e condenado pela lógica. Por muito tempo, e apesar de toda a sua experiência e sabedoria, Edward recusa-se a aceitar que Bella esteja disposta a abdicar da sua humanidade para ficar junto dele e, só ao fim de algum tempo, é que acredita que o amor de Bella é tão forte como o amor dos vampiros que une Jasper a Alice ou Emmett a Rosalie, fortalecido por décadas de experiências partilhadas. Se Carlisle encontrou a redenção na medicina, Edward vai encontrá-la no amor que sente por Bella. Este humaniza-o e traz de volta sentimentos e emoções que Edward julgava perdidos. Apesar de afirmar “I don’t want to be a monster”³⁶⁷, Edward nunca deixa de acreditar que é uma má escolha para Bella: “I want you to be safe. And yet, I want to be with you. The two desires are impossible to reconcile...”³⁶⁸, mas, tal como Jacob, não consegue abandoná-la, mesmo quando tenta fazê-lo. A sua tentativa de suicídio aproxima-o das loucuras juvenis da paixão, tão ao estilo de Shakespeare, no seu *Romeo and Juliet*.

³⁶³ <http://www.stepheniemeyer.com> (consultado a 20 de Outubro de 2007).

³⁶⁴ Stephenie Meyer, *New Moon*, p. 36.

³⁶⁵ Stephenie Meyer, *Twilight*, p. 194.

³⁶⁶ *Idem*, p. 240.

³⁶⁷ *Idem*, p. 163.

³⁶⁸ *Idem*, p. 296.

Se Bella vê em Edward um mistério a desvendar, ela não é um enigma mais fácil de entender. Desde o primeiro momento, além do cheiro intoxicante do seu sangue, Bella intrigou Edward por ser a única pessoa cujos pensamentos ele não consegue ler, o que o deixa extremamente frustrado. À medida que os seus sentimentos se aprofundam, Edward consegue ficar indiferente ao cheiro do sangue de Bella e à tentação de a querer morder, acabando por respeitar os seus desejos. Muito democraticamente, a sua transformação é votada pelos Cullen, num exemplo perfeito do livre arbítrio de que falávamos há pouco, quer da parte de Bella, quer da parte dos Cullen. Tal como Rosalie, que leva uma existência amargurada, resultado do seu desejo de nunca ter sido transformada em vampira, Edward deseja voltar a ser humano, para não ter de suportar a transformação de Bella. Ao contrário de Lestat, em *The Tale of the Body Thief*, que deseja voltar a ser humano por motivos unicamente egoístas, o desejo de Edward é marcado por um profundo altruísmo. A verdadeira face de Edward, revelada, sobretudo, nos ataques de James e Victoria, é, no entanto, mencionada indirectamente em todas as alusões à personagem Heathcliff, o vampiro emocional de *Wuthering Heights*, de que já falámos em ocasiões anteriores. Uma passagem é particularmente relevante para esta comparação e mostrar a abnegação de Edward relativamente a Bella:

...had he been in my place and I in his, though I hated him with a hate that turned my life to gall, I never would have raised a hand against him. (...) I would never have banished him from her society as long as she desired his. The moment her regard ceased, I would have torn his heart out, and drank his blood! But, till then – if you don't believe me, you don't know me – till then, I would have died by inches before I touched a single hair of his head!³⁶⁹

Apesar das reticências que sente em confiar em Jacob, Edward nunca o magoaria, devido ao afecto que Bella sente por ele. Jacob e Edward são mais parecidos do que parecem. Nenhum escolheu ser como é e acabam por se respeitar um ao outro: "...if it weren't for the fact that we're natural enemies and that you're also trying to steal away the reason for my existence, I might actually like you."³⁷⁰, confessa Edward a Jacob. Além das capacidades extraordinárias que possuem, o amor e altruísmo que sentem por Bella, leva-os a preferirem sofrer que magoá-la. A intertextualidade com o pequeno poema de Robert Frost "Fire and Ice" (1920), refere-se precisamente a Jacob e Edward, respectivamente, e aos perigos que trazem para Bella, perigos de que ela tem consciência, mas que prefere ignorar para estar juntos dos dois seres que ama:

Some say the world will end in fire;
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To know that for destruction ice
Is also great
And would suffice.³⁷¹

³⁶⁹ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, p. 125.

³⁷⁰ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 503.

³⁷¹ *Idem*.

Jacob é mais egoísta que Edward, pois acaba por insistir na sua relação com Bella, mesmo sabendo que esta ama Edward. Esse egoísmo não é mais que um reflexo da sua humanidade. Para Jacob, a existência dos vampiros é contra-natura: ele está vivo e é humano, Edward não. Jacob acaba por assumir a sua derrota, abdicando da sua humanidade e abraçando o seu lado selvagem, num apelo ao estilo de *Call of the Wild* (1903), de Jack London. Mas Jacob é uma personagem mais real que Edward, muito mais passível de ser encontrado ao virar da esquina, pois, como assume a autora, Edward é demasiado perfeito para ser real.

Jacob Black assume todo o protagonismo no grupo dos lobisomens e, em *Eclipse*, a autora eleva-o ao estatuto de narrador no último capítulo, na única ocasião em que a narração não é feita por Bella. A personalidade de Jacob foi seriamente afectada pela sua mudança física e pelos sentimentos que começa a desenvolver por Bella. Esta vê-o como “a perpetually happy person, and he carried that happiness with him like an aura, sharing it with whoever was near him. Like an earthbound sun, whenever someone was within his gravitational pull, Jacob warmed them it was natural, a part of who he was.”³⁷² Mas esta luz é eclipsada pelo peso da responsabilidade que cai sobre os seus ombros, que ele terá de aceitar: “What I am was born in me. It’s a part of who I am, who my family is, who we all are as a tribe – it’s the reason why we’re still here.”³⁷³ Tal como Nothing, em *Lost Souls*, Jacob aceita o seu destino, pois não há nada que possa fazer para o alterar. Jacob acaba por recusar ser o líder da alcateia, muito por causa de Bella, pois, como Edward, prefere afastá-la do que colocá-la em perigo.

À semelhança do que acontece com os vampiros, a visão que temos dos lobisomens é determinada pela percepção de Bella. Para ela, um monstro é alguém que magoa as pessoas e não olha a meios para atingir os seus fins. Ela define-os pelas suas acções e relações para com a sua pessoa. Os vampiros e lobisomens que habitam La Push e Forks não são monstros aos olhos de Bella, pois a sua principal prioridade é defender os seus cidadãos e, sobretudo, Bella e Charlie, o seu pai. Quando Edward diz a Bella que “The existence of monsters results in monstrous consequences.”³⁷⁴, referindo-se aos males da humanidade provocados pelos vampiros (como os assassinios em Seattle), Bella fica longe de considerar Edward ou os Cullen como monstros, tal como não o fará relativamente a Jacob e aos lobisomens. Para Joan Gordon e Veronica Hollinger, os monstros ajudam-nos a definir a nossa própria humanidade, sobretudo pela sua indefinição física: “At this present postmodern moment, it seems that even our monsters have become transformed, as the boundaries between “human” and “monstrous” become increasingly problematized in contemporary vampire narratives.”³⁷⁵ A obra de Meyer é um bom exemplo desta dualidade do monstro moderno, pois, não só não é identificável pela sua aparência, mas também são as suas acções que o definem e as relações que estabelece em sociedade.

A escolha da inclusão da figura do lobisomem foi um passo curioso dado por Meyer. São poucas as obras, sobretudo na literatura, que aliam as figuras do vampiro e do lobisomem tão claramente, apesar das ligações que desde sempre se desenvolveram em torno destas duas criaturas, sobretudo com a transformação do vampiro em lobo. No cinema, essa vertente foi recentemente explorada nos filmes *Underworld* (2003) e

³⁷² Stephenie Meyer, *New Moon*, p. 145.

³⁷³ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 111.

³⁷⁴ *Idem*, p. 26.

³⁷⁵ Joan Gordon & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 5.

Underworld Evolution (2006), de Len Wiseman, que apresentam semelhanças com as obras em estudo. Aqui, a relação entre vampiros e lobisomens é das mais acentuadas de sempre, supondo-se um antecessor comum e humano, cujos descendentes deram origem a ambas as espécies. No entanto, se, no geral, vampiros e lobisomens estão destinados a odiarem-se e combaterem, quer nestes filmes, quer nas obras de Meyer, eles acabam por ser aliados. Nos filmes, esse elo é levado ao extremo da mistura das espécies numa nova espécie híbrida; *New Moon* tem como principal novidade o desenvolvimento da personagem Jacob Black e toda a mitologia de lobisomens e, em *Eclipse*, sobretudo, a ligação entre vampiros e lobisomens é feita pelo provérbio árabe “the enemy of my enemy is my friend”, referido, inclusive, na Bíblia: “Serei para ti inimigo dos teus inimigos e adversário dos teus adversários.”³⁷⁶ Apesar de não tolerar Edward, Jacob acaba por aceitar ajudá-lo e trabalham todos em conjunto, por Bella, estabelecendo uma aliança pouco comum. Realmente, se pensarmos na sua escolha de amigos, Bella está longe de ser a vizinha do lado. Perdidamente apaixonada por um vampiro e melhor amiga de um lobisomem, por quem, eventualmente, se apaixona, Bella vive num mundo de angústia e perigo, em que as decisões que toma são determinantes para a coexistência das duas espécies e para a paz da comunidade. Inimigos mortais, Bella é o laço que os une e apazigua.

A origem dos lobisomens é mais desenvolvida que a dos vampiros, talvez pelas raízes nas lendas dos Quileute. A transformação de Jacob em lobisomem faz parte da sua herança genética e não é dada nenhuma explicação sobrenatural para essa mudança. É um dom que passa de geração em geração e que, quando necessário, desperta. Jacob nunca deixa de ser humano, mas foi chamado à acção para defender a tribo e a cidade. Estes lobisomens são, acima de tudo, protectores e os mitos de Hollywood, tal como acontece com os vampiros, também não se aplicam (nomeadamente, a transformação na lua cheia). Inimigos naturais dos vampiros, os lobisomens vão desenvolver capacidades muito semelhantes, suficientes para os derrotarem, nomeadamente, os sentidos apurados, a força sobre-humana, a capacidade de rápida regeneração e, curiosamente, desenvolvem um elo telepático na sua forma “animal”. Além disso, também se agrupam numa família, em que os laços são definidos pela afinidade e não pelo sangue. Se o desejarem, não envelhecem e a forma que assumem é a de um lobo e não uma figura híbrida, como a que Hollywood nos habituou.

Estudiosos como Fred Botting (“In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”) ou Noël Carroll (*The Philosophy of Horror*) referem como o Gótico serve para realçar o Bem, mostrando o Mal, que é exactamente o que Meyer faz: “...the horror story is always a contest between the normal and the abnormal such that the normal is reinstated and, therefore, affirmed. (...) the genre employs the abnormal, only for the purpose of showing it vanquished by the forces of the normal.”³⁷⁷ Para Meyer, os seus livros dão uma nova visão às tradições góticas. Criada numa comunidade mórmon, caracterizada por um ambiente pacífico e altruísta, Meyer confessa que tem uma visão positiva do mundo e, como tal, as suas personagens traduzem mais luz que escuridão: “There is a lot more light in my books than darkness. You need the darkness for the contrast, but it’s really about the light”³⁷⁸, afirmou Meyer, numa entrevista à cadeia de televisão norte-americana CNN International, a 9 de Outubro deste ano. A prioridade é dada ao romance e aos sentimentos

³⁷⁶ *Bíblia Sagrada*, Êxodo 23:22.

³⁷⁷ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 199.

³⁷⁸ <http://edition.cnn.com/video/#/video/showbiz/2007/10/09/intv.vampire.book.meyer.cnn> (consultado a 22 de Outubro de 2007).

que lhe estão associados e, apesar do tom mais negro das obras, Meyer defende que falam de “life, not death - love, not lust.”³⁷⁹ Jennifer E. Dunn considera que o Gótico põe em causa as normas sociais, apresentando contrastes e duplicidades – que encontramos no mundo real, mas que nem sempre vemos –, segundos sentidos e fachadas, humanas ou arquitectónicas, que escondem segredos bem escondidos:

the Gothic is essentialized as purely subversive, corrective, and uncanny, and also as other: locally, as a racial, gendered, cultural, etc., other, but more generally, as a refusal of meaning, a mode in which interpretation and signification operate *other-wise*. On the other hand, the Gothic is assimilated into the (central) discourse of postmodernism: its attention to the slipperiness of language, surfaces, and shifting boundaries between the knowable and the supernatural are put to service as signifiers of the artifice, superficiality, and lack of the real that characterize the postmodern world.³⁸⁰

Subtilmente, Meyer mostra-nos isso mesmo, com jovens vampiros, que representam tanto do ser humano como do monstro, num mundo sobrenatural que se liga ao mundo natural por uma personagem humana e pura, daí que, no final, a ordem seja restaurada, os vilões destruídos e os protagonistas recompensados. A estrutura tripartida dos romances góticos, de que Carroll fala, continua a encontrar paralelo nas narrativas mais recentes: “the deep structure of the horror fiction is a three-part movement: 1) from normality (...) 2) to its disruption (...) 3) to the final confrontation and defeat of the abnormal, disruptive being.”³⁸¹

Em *New Moon* e *Eclipse*, Meyer não perde tempo com grandes recapitulações do que aconteceu anteriormente. A prioridade é dada ao desenvolvimento das personagens e do enredo, o que confessa fazer ao som dos Linkin Park ou dos Muse. As obras revelam também um sentido de humor apurado (por exemplo, Bella preocupa-se mais com a forma como Edward conduz o carro que com a possibilidade de ele a morder). As personagens são credíveis, mesmo os vampiros e os lobisomens, e reflectem sobre as suas origens, o passado e o seu futuro. Uma fã afirmava que “It's so sad that I've become so wrapped up and in love with a fictional character. It's like I really want an Edward in my life.”³⁸² e é este desejo de que as personagens sejam reais que lhes confere popularidade e interesse.

Bob Minzesheimer, jornalista do canal USA TODAY, considera que “The books mix fantasy with romance, without sex, drugs or foul language. Meyer's 'pet peeve about the (young adult) genre is that there seems to be an empty spot for novels where kids aren't doing drugs and having sex.”³⁸³ Apesar do toque de novela cor-de-rosa, com um triângulo amoroso à mistura, *Twilight*, *New Moon* e *Eclipse* são muito mais que isso. A utilização da focalização interna intensifica o papel da narradora e dá-nos uma perspectiva muito mais pessoal e próxima da história. Além disso, a técnica de *suspense*, utilizada sobretudo no prefácio, agarra o leitor e adivinha o momento mais perigoso ou importante para Bella, ao mesmo tempo que nos remete para a ideia de que a história está a ser contada em retrospectiva. Também os títulos são enigmáticos e encorajam o leitor a tentar descobrir o porquê da sua escolha.

³⁷⁹ <http://www.abcnews.go.com/WN/Story?id=3499052&page=2> (consultado a 22 de Outubro de 2007).

³⁸⁰ Jennifer Dunn, “Gothic's double gesture: Nostalgia, Perversion, and Repetition in Gothic Rewritings” In Isabella van Elferen (ed.), *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, p. 21-22.

³⁸¹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p.200.

³⁸² http://seattlepi.nwsource.com/books/326554_vampire07.html (consultado a 22 de Outubro de 2007).

³⁸³ <http://www.stepheniemeyer.com> (consultado a 20 de Outubro de 2007).

Não sabemos o que a autora ainda tem reservado para Bella e os Cullen, mas o caminho avizinha-se promissor, sobretudo pelos constantes paralelismos com casais como Romeu e Julieta e Cathy e Heathcliff, que parecem adivinhar algo trágico. Está já na calha o quarto volume, *Breaking Dawn*, a publicar em Agosto de 2008, ansiosamente aguardado pelos fãs, sobretudo pela grande expectativa de saber se e como Bella se vai, finalmente, tornar vampira. Aguardamos também com expectativa a publicação de *Midnight Sun*, a versão de *Twilight* na perspectiva de Edward. Esta mudança de narrador dará, certamente, uma nova visão à história, permitindo conhecer muito melhor o mundo dos vampiros e, sobretudo, Edward.

4. O VAMPIRISMO E AS ARTES (VISUAIS)

4.1 O vampiro na Pintura do final do século XVIII ao início do século XX

À o ser uma representação do Mal, do inimigo e do perigo que se esconde atrás de uma face familiar e aparentemente humana, o vampiro deu origem a muitas representações artísticas ao longo dos tempos. Directamente conscientes ou não dessa associação, vários artistas pintaram quadros, que ilustram essa dimensão do Mal e do perigo na vida do ser humano, tendo procedido a diferentes representações desses demónios também simbolizados pela figura do vampiro. É aqui que o poder catártico da arte em geral mais se manifesta. Ao exteriorizarem os demónios que lhes invadem a alma, os artistas passam para a tela aquilo que os atormenta e o vampiro ganha novas interpretações e/ou manifestações à medida das inquietações dos artistas e do público que observa estas obras.

A versatilidade do vampiro chega ao ponto de podermos relacioná-lo com a arte directa e indirectamente, sendo das poucas figuras da Literatura Gótica que pode gabar-se disso. Assim, quer com artistas do século XX, quer com artistas clássicos, é possível estabelecer várias ligações entre a pintura, o Gótico ou a figura do vampiro, com artistas tão cronologicamente dispares como Munch, Goya, Blake, Rothko, Friedrich, Van Gogh, entre outros, o que só prova como esta figura carismática está presente no imaginário colectivo desde há séculos. Na sua crítica à obra de Gilda Williams, *The Gothic: Documents of Contemporary Art*, de 2007, Mikita Brottman caracteriza o Gótico como “Cultured, escapist, anti-bourgeois, sensual and affected, the Gothic mode brings together things that should properly remain apart and revives things that should properly remain dead.”³⁸⁴ Uma das coisas que não se mantém morta é, precisamente, o vampiro, daí a sua constante presença e reinvenção nas artes.

Em 1785, um crítico de arte afirmava que: “Gypsies, Witches, and flying Devils seem to have engrossed the attention of many artists.”³⁸⁵, tal era a profusão de artistas ligados ao Gótico. A ascensão da Literatura Gótica nos EUA também contribuiu para esta difusão do Gótico nas artes. O pintor suíço Henry Fuseli (1741-1825) é um dos artistas que mais evidencia uma ligação ao Gótico, sendo muitas das suas obras

³⁸⁴ www.popmatters.com/pm/books/reviews/49301/the-gothic-by-gilda-williams/ (consultado a 21 de Dezembro de 2007).

³⁸⁵ <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/essay.htm> (consultado a 20 de Setembro de 2006).

usadas como ilustrações de capas de livros deste gênero literário. Adorado e odiado quase de igual modo, Fuseli foi alvo de muitas críticas quando começou a expor. Uma crítica de 1786 revela essa controvérsia: “Mr. Fuseli gives us the human figure, from the recollection of its form, and not from the form itself; he seems to be painting everything from fancy, which renders his work almost incomprehensible, and leaves no criterion to judge of them by, but the imagination.”³⁸⁶ Esta incompreensão, de que igualmente tantos escritores da Literatura Gótica foram vítimas (como aconteceu com Poe), estendeu-se então a outros artistas.

Apesar de ser uma das figuras marcantes do movimento romântico na Inglaterra, Fuseli tem em obras como *The Nightmare*³⁸⁷ (1781) um marco na sua carreira, ingressando por um estilo mais negro e de análise da mente humana. Professor na Royal Academy desde 1799, Fuseli defendia que a arte devia estimular a imaginação humana. Quando expôs *The Nightmare*, este foi considerado diferente de tudo o que já fora exibido na Academia. Horace Walpole, autor de *The Castelo of Otranto*, considerou-o “shocking.”³⁸⁸ Nas crenças medievais, o *incubus* aproveitava-se dos homens e mulheres adormecidas e relacionava-se com as estrigas e, deste modo, com os vampiros. Aquela presença demoníaca que subjuga a mulher no quadro de Fuseli parece reflectir-se no seu destino, não interagindo com as outras personagens, mas assumindo um papel mais passivo.

Apesar da figura representada não ser um vampiro, Fuseli associou o quadro ao vampirismo, através da inveja: “Envy, the bantling of desperate self-love, grasps the appendages, heedless of things. Emulation embalms the dead; Envy the vampire blasts the living.”³⁸⁹ Com este quadro, o vampirismo começou a ser associado a uma sexualidade ilícita e não convencional. Aquela mulher podia estar em transe ou morta e o *incubus* sentado no seu peito tem sido interpretado como o próprio pesadelo ou apenas uma representação deste. Por um lado, o quadro mostra-nos o efeito de um pesadelo numa jovem mulher, mas, por outro lado, são cada vez mais as interpretações que consideram que o que está ali em causa é a representação do próprio pesadelo, da mente daquela mulher. Stephen Holder refere que “The work of an artist (...) is to make the invisible visible, to make the abstract concrete, to make a nuance or an impression appear in specific form.”³⁹⁰ Fuseli está precisamente a dar forma concreta a um pesadelo, num estilo que levou críticos da época a considerarem que aquele era um “ ‘moment of terror’ painting.”³⁹¹

Na literatura, encontramos uma reprodução do quadro de Fuseli num conto de Michael Fitz-James O’Brien, o escritor irlandês que emigrou para Nova Iorque em 1852. *What Was it?* (1859) descreve o pesadelo de Fuseli, com a diferença de o alvo ser um homem e não uma mulher. Inebriado por drogas, o jovem vai para o seu quarto e, no seu delírio, sente que está a ser atacado por um ser cuja natureza permanece indefinida até ao fim:

The room was in total darkness. I desperately drew my arm across my eyes, as if to shut out even the darkness, and tried to think of nothing. It was in vain. The confounded themes touched on by Hammond

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Ver Anexo 39: Figura 41 e Anexo 42: Figura 41, p. 234.

³⁸⁸ *Apud* Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, p. 8.

³⁸⁹ *Apud* Richard Davenport-Hines, *Gothic – Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 231-236.

³⁹⁰ Stephen C. Holder, “The Best of both world: The problem of John P. Marquand” In *The Journal of Popular Culture*, Nov. 2004, vol. 38, number 2, p. 297.

³⁹¹ Markman Ellis, *The History of Gothic Fiction*, p. 5.

in the garden kept obtruding themselves on my brain. I battled against them. I erected ramparts of would-be blankness of intellect to keep them out. They still crowded upon me. While I was lying still as a corpse, hoping that by a perfect physical inaction I should hasten mental repose, an awful incident occurred. A Something dropped, as it seemed, from the ceiling, plump upon my chest, and the next instant I felt two bony hands encircling my throat, endeavouring to choke me. (...) Immersed in the most profound darkness, totally ignorant of the nature of the Thing by which I was so suddenly attacked, finding my grasp slipping every moment, by reason, it seemed to me, of the entire nakedness of my assailant, bitten with sharp teeth in the shoulder, neck and chest, having every moment to protect my throat against a pair of sinewy, agile hands, which my utmost efforts could not confine.³⁹²

The Nightmare também parece ter servido de fonte de inspiração para John Stagg, tendo-o levado a escrever o seu curto poema *The Vampyre* (1810):

From the drear mansions of the tomb,
From the low regions of the dead,
The ghost of Sigismund doth roam,
And dreadful haunts me in my bed!
There vested in infernal guise,
By means to me not understood,
Close to my side the goblin lies,
And drinks away my vital blood!³⁹³

A misteriosa figura que subjuga esta mulher é descrita como um duende, a *goblin*. As duas versões do quadro mostram uma mulher no que aparenta ser um sonho de contornos eróticos, onde o prazer e o medo se misturam com a presença do Mal, representada pelo demónio e pelo cavalo branco de contornos fantasmagóricos, numa combinação paradoxal que mostra o fascínio de Fuseli por áreas mais obscuras e fantásticas, muito à semelhança do seu amigo William Blake. Ambos mostravam nos seus quadros corpos disformes, comprimidos, sufocados, desmembrados, deslocados no espaço e tempo, sem qualquer ponto de referência. Obras como *Brunhilde Observing Gunther, Whom she has tied to the ceiling*³⁹⁴ (1807) e *Silence*³⁹⁵ (1799-1801) mostram bem o carácter perturbador de muitos quadros de Fuseli. Talvez por isso, os expressionistas e os surrealistas tenham mostrado alguma aproximação e simpatia pela sua obra. Encontramos representações de *The Nightmare* em várias manifestações artísticas, mas uma das maiores ligações com o vampirismo foi estabelecida logo em 1932, na obra de Carl Dreyer, *The Vampyre*, na cena em que Léone vagueia pelos campos e é encontrada deitada numa rocha, com o vampiro sobre ela, numa clara alusão à obra de Fuseli.

O inglês William Blake (1757-1827) tem em *Ghost of a Flea*³⁹⁶ (1819-20) uma das suas obras mais relacionadas com o tema do vampiro. O monstro com corpo de homem e cabeça de demónio, presença maligna que olha languidamente para uma taça de sangue, representa a sede de sangue da humanidade. Sabe-se como muitos dos quadros de Blake são o resultado de visões que afirmava ter. Quando desenhou *The*

³⁹² Apud Christopher Frayling, *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, p. 214.

³⁹³ Apud Diana Phillips-Summers, *Vampires, a Bloodthirsty History in Art and Literature*, p. 129.

³⁹⁴ Ver Anexo 41: Figura 43, p. 235.

³⁹⁵ Ver Anexo 42: Figura 44, p. 235.

³⁹⁶ Ver Anexo 43: Figura 45, p. 236.

Ghost of a Flea, Blake aguardava com expectativa outra visão daquela criatura. O pintor John Varley, amigo de Blake, registou essa impaciência:

I called on him one evening and found Blake more than usually excited. He told me he had seen a wonderful thing – the ghost of a flea! ‘And did you make a drawing of him?’ I inquired. ‘No, indeed,’ said he, ‘I wish I had, but I shall, if he appears again!’ He looked earnestly into the corner of the room, and said, ‘there he is – reach me my things – I shall keep my eye on him. There he comes! His eager tongue whisking out of his mouth, a cup in his hand to hold blood and covered with a scaly skin of gold and green:’ – as he described him so he drew him.³⁹⁷

As paisagens bucólicas, agrestes e simbólicas do alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) também possibilitam a sua relação com a literatura de vampiros. Aliás, imagens deste pintor podem ilustrar qualquer narrativa gótica, pois tratam-se de paisagens desoladoras e de uma tragicidade sublime. Elas retratam as árvores, os montes, os nevoeiros e a bruma, que advêm de uma observação atenta da natureza. Num ensaio obre as origens do Gótico europeu, Neil Cornwell traça a associação deste pintor ao Gótico:

Images of tyranny or incarceration – within ruin, castle, prison, asylum or monastery – had their objective correlatives in the architectural monuments of real institutional power (...) Mental and structural landscape juxtaposed with the natural, as alpine scenery vied as a source of inspiration with the rugged vistas of Salvator Rosa and the symbolized depictions of Caspar David Friedrich.³⁹⁸

As paisagens descritas por Dan Simmons, no seu “All Dracula’s Children”, seriam bem retratadas por quadros como *Tree of Crows*³⁹⁹ (1822), onde o tom pessimista advém de contrastes de cores e elementos. A árvore, que ocupa a posição central, ergue-se orgulhosamente com os seus ramos destorcidos no meio da devastação à sua volta. Os tons avermelhados dos troncos caídos e os corvos anunciam a morte e a devastação. *The Graveyard*⁴⁰⁰ e *Abbey in the Oakwood*⁴⁰¹ (1810) – ambos destruídos aquando da Segunda Guerra Mundial – confirmam o seu tom nostálgico e pessimista, enquanto *Polar Sea*⁴⁰² (1824) rompe com os padrões convencionais e retrata uma anarquia, brutalidade e primitivismo pouco comuns neste artista.

Na transição do século, e profundamente influenciado pelo desenvolvimento da temática da mulher fatal, no seio do movimento Romântico, Boleslas Biegas (1877-1954) começa a desenvolver uma nova forma de ver a mulher também na pintura, já que, em plena Revolução Industrial, a emancipação da mulher avançava serenamente. Escritor, escultor e pintor polaco, Biegas é considerado um artista surrealista, que influenciou o Cubismo e o Futurismo, pelo uso das formas circulares na pintura. A sua pintura divide-se em diferentes fases, marcadas por formas esféricas, castelos e criaturas simbólicos ou retratos. O seu *Ciclo dos Vampiros de Guerra* começa em 1913 a ser exibido na actual Câmara do Comércio de Paris, e Biegas ficou

³⁹⁷ <http://www.wildyorkshire.co.uk/naturediary/docs/2003/10/30.html> (consultado a 20 de Setembro de 2006).

³⁹⁸ Neil Cornwell, “European Gothic” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p. 28.

³⁹⁹ Ver Anexo 44: Figura 46, p. 236.

⁴⁰⁰ Ver Anexo 45: Figura 47, p. 237.

⁴⁰¹ Ver Anexo 46: Figura 48, p. 237.

⁴⁰² Ver Anexo 47: Figura 49, p. 238.

para sempre conhecido pelo seu estilo de pintar mulheres fatais como vampiras, como em *The Kiss of the Vampire* (1916) ou *Vampire in the Form of a Serpent* (1914), já referidos no capítulo 1⁴⁰³.

No início do século XX, são sobretudo os pós-impressionistas que levam a cabo uma revolução na pintura, mostrando como a representação do mundo não necessita de ser uma imitação das impressões visuais para ser considerada arte. É o caso de Van Gogh ou Munch, que não se preocupam com regras e passam para as telas as suas emoções e inquietações, sem se preocuparem com o retratar do mundo exterior, mas sim com a expressão do mundo interior de cada um. Como refere Mick Gidley: “Paintings were visual phenomena on their own account (...). Artists abstracted from their visual experience to create a new reality which was charged by their own emotional responses and expressive abilities.”⁴⁰⁴ e, muitos anos depois de Munch, artistas como Jackson Pollock mostram a mesma preocupação em exprimir o inconsciente.

Um dos pintores que está mais intrinsecamente ligado à figura do vampiro é Edvard Munch (1863-1944), apesar de tal ter sucedido por mero acaso. Este pintor norueguês, preocupado em retratar estados psicológicos e emocionais intensos nos seus quadros, teve uma grande influência no expressionismo alemão do início do século XX, rebelando-se contra os métodos mais convencionais de pintura. O seu famoso quadro *O Grito*⁴⁰⁵ (1893) é considerado um símbolo da angústia, solidão e medo existenciais, mas, para o pintor, representava a última fase de uma relação amorosa, e da sua consequente ruptura, tanto que o título original do quadro era *Amor*. No seu artigo “O Mórbito e o Belo”, Noel Cobb explica a intensidade com que Munch manifestava este interesse pelos estados da alma e o efeito que provocava em quem via e vê os seus quadros. Para este investigador, os quadros de Munch são um:

...testamento visionário preciso dos infernos privados da alma e das amargas salas de tortura! Varridas e arremessadas em telas enormes! (...) Pinturas riscadas, esquadrihadas, logradas; pinturas, fervorosamente trabalhadas, de rostos decompostos, criaturas mórbidas, de olhar fixo insano, olhos afundados; cadáveres apodrecendo; corpos estragados, doentes, morrendo, feridos, ensanguentados, com, oh, que expressões ferozes e firmes, e que ternura inesperada! Eu as reconheci todas. Oh, como ele sabia? Como ele conhecia as figuras torturadas, chorosas, mutiladas, dos meus sonhos?⁴⁰⁶

Um dos quadros que mais marca a ligação de Munch ao vampirismo é *Le vampire*⁴⁰⁷ (1893), que parece explicar-se a si próprio: uma figura suga o sangue de outra pessoa; o homem é a vítima e a mulher assume-se como a figura dominante. Contudo, há estudiosos que lançam algumas dúvidas sobre a verdadeira temática do quadro. O homem parece buscar refúgio nos braços da mulher. O erotismo do cabelo feminino, que envolve o homem, pode sugerir que o quadro afinal retrata o desejo de união e os medos associados ao amor. Sobre este quadro, Munch escreveu:

⁴⁰³ Cf. *supra*, p. 30.

⁴⁰⁴ Mick Gidley, *Modern American Culture*, p. 287-288.

⁴⁰⁵ Ver Anexo 48: Figura 50, p. 238.

⁴⁰⁶ www.rubedo.psc.br (consultado a 18 de Outubro de 2007).

⁴⁰⁷ Ver Anexo 49: Figura 51, p. 239.

He lay his head on her breast – he felt the blood pulsing in his veins – he listened to her heartbeat – He buried his head in her lap and felt two burning lips on the nape of his neck – it made his whole body tremble – a shiver of ecstasy – so that clasping her, he drew her closer.⁴⁰⁸

Contudo, o que parece sugerir o tema do vampirismo, também poderia evocar apenas o tema do fervor do amor. Para Münch, a temática do Amor surgia muitas vezes associada à ideia da destruição, o que parecia corroborar ambas as interpretações do quadro. Aliás, o quadro foi originalmente intitulado *Amor e Dor*. De acordo com Uwe Schneede⁴⁰⁹, só depois da interpretação do escritor polaco Przybyszewski, em 1894, no seguimento da popularidade da temática da literatura dos vampiros, no final do século XIX, é que passou a ser conhecido como *O Vampiro*.

Em *Eclipse*, de Stephenie Meyer, que analisámos anteriormente, encontramos uma curiosa representação literária deste quadro, invertida quanto ao género, mas igualmente perturbadora e misteriosa: “Edward’s mouth brushed once across her neck, like a caress. The squealing clamor coming from Seth’s efforts covered every other noise, so there was no discernible sound to make the image one of violence. He could have been kissing her.”⁴¹⁰

Este não é, contudo, o único quadro de Münch com um tom claramente Gótico e relacionado com os demónios interiores ou exteriores de cada um. Os próprios tons avermelhados de *O Grito* podem ser encarados como uma metáfora da morte, tema recorrente em Münch. O pessimismo de Münch é evidente em afirmações como “For me life is like a window in a cell – I shall never enter the Promised Land”⁴¹¹ e está presente na maioria dos seus quadros. O desencanto pela vida, a melancolia, a angústia, a miséria humana, a morte, a doença, a decadência do ser humano são centrais à obra de Münch e relacionam-no com temas comuns na Literatura Gótica e na literatura de vampiros.

Em 1897, o pintor inglês Philip Burne-Jones (1861-1926) estabelece mais uma relação entre a pintura e a literatura de vampiros, auxiliado pelo seu primo, o brilhante escritor Rudyard Kipling. Burne-Jones estava profundamente apaixonado pela actriz Beatrice Tanner, mais conhecida como Mrs. Pat Campbell, mas esta ignorava os apelos do seu coração. Diz-se que é esse o motivo que levou Burne-Jones a retratá-la como uma vampira, num dos seus mais famosos quadros, *The Vampire*⁴¹². Esta imagem liga-se de certa forma à obra *The Nightmare*, de Fuseli, que referimos atrás, mas, desta vez, Jones dá uma sombra à sua vampira, apesar da tradição de que os vampiros não tinham sombra. Por sua vez, Kipling escreve, no mesmo ano, um poema também intitulado *The Vampire*⁴¹³, para acompanhar o quadro pintado pelo primo. Kipling vê o vampirismo como uma analogia para a destruição sexual e para os prejuízos da sociedade consumista. O poema chama a atenção dos pecados sexuais da mulher, em vez dos seus pecados contra Deus, e fala da submissão dos homens a estas mulheres fatais, que começavam cada vez mais a serem representadas, quer na literatura, quer na pintura.

⁴⁰⁸ Apud Uwe Schneede, *Edvard Münch. The Masterpieces*, p. 18.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ Stephenie Meyer, *Eclipse*, p. 553.

⁴¹¹ Apud Uwe Schneede, *Edvard Münch. The Masterpieces*, p. 6.

⁴¹² Ver Anexo 50: Figura 52, p. 239.

⁴¹³ Ver Anexo 51: Poema 6, p. 240.

4.2 Arte na Actual Literatura de Vampiros

4.2.1 A Arte nas *Vampire Chronicles* de Anne Rice

Mostrando a actualidade da sua pintura, muitos pintores clássicos e modernos foram recuperados por escritores contemporâneos associados ao vampirismo, revelando-se, assim, mais modernos que nunca. É o que acontece com os artistas mencionados por Anne Rice nas suas *Vampire Chronicles*, onde vampiros sofisticados e interessados pelas artes vagueiam pelo mundo como espectadores da humanidade, mas interessados nas suas produções artísticas.

Em *Queen of The Damned* e *The Tale of the Body Thief* é acentuada a relação entre estes vampiros e a arte. São vários os artistas referenciados pelas personagens: Matisse, Monet, Picasso, Giotto, Géricault, de Kooning, Jasper Johns ou Andy Warhol, são apenas alguns autores de “intriguing paintings”, pois como afirma Lestat “One could spend merely a century merely looking at the paintings.”⁴¹⁴

Mas é *Interview with the Vampire* que melhor revela esta ligação com a pintura. Louis tem um interesse particular pela arte e pela beleza do mundo. Quando se torna vampiro, Louis altera a sua visão do mundo, mas nunca deixa de possuir uma sensibilidade artística especial. Com a morte de Claudia, Louis sente-se mais só que nunca; dirige-se para o Louvre em busca da paz que o assolava, quando ele se rodeava da beleza das obras de arte: “I was bent on it now, possessed only of some vague notion that in works of art I could find some solace while bringing nothing of death to what was inanimate and yet magnificently possessed of the spirit of life itself.”⁴¹⁵ Tudo é insignificante para ele e a arte, que antes o tranquilizava, agora é-lhe quase indiferente, porque percebe que é tão frágil e insignificante como tudo o que está à sua volta e como ele próprio:

I had gone to the Louvre that night to lay down my soul, to find some transcendent pleasure that would obliterate pain and make me utterly forget even myself. I'd been upheld in this. (...) Before, all art had held for me the promise of a deeper understanding of the human heart. Now the human heart meant nothing. I did not denigrate it. I simply forgot it. The magnificent paintings of the Louvre were not for me intimately connected with the hands that had painted them. They were cut loose and dead like children turned to stone. Like Claudia, severed from her mother, preserved for decades in pearl and hammered gold. (...) like Claudia, Madeleine and myself, they could all be reduced to ashes.⁴¹⁶

No primeiro livro das *Vampire Chronicles*, *Interview with the Vampire*, é assim possível estabelecer várias ligações directas à arte e a pintores clássicos. Uma das principais referências à arte ocorre precisamente num espaço também ele ligado às artes, o *Théâtre des Vampires*, onde Armand mantém a sua companhia de vampiros actores:

I could see a world of frescoes and murals surrounded us, their colors deep and vibrant above the dancing flame, and gradually the theme and content beside us came clear. It was the terrible “Triumph of Death” by Breughel, painted on such a massive scale that all the multitude of ghastly figures towered

⁴¹⁴ Anne Rice, *Queen of the Damned*, p. 462.

⁴¹⁵ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 314.

⁴¹⁶ *Idem*, p. 318.

over us in the gloom, those ruthless skeletons ferrying the helpless dead in a fetid moat or pulling a cart of human skulls, beheading an outstretched corpse or hanging humans from the gallows.⁴¹⁷

É desta forma que é introduzido o primeiro pintor na obra: Pieter Breughel (1525-1569), com o seu quadro *Triumph of Death*⁴¹⁸, de 1562. Obra tantas vezes relacionada com a literatura (como acontece com o poema, de 1959, de Sylvia Plath, “Two views of a cadaver room”⁴¹⁹, inspirado no quadro de Breughel e onde o tema da morte está muito presente), *Triumph of Death* está naturalmente associado à figura do vampiro. Rice escolheu-o para decorar as paredes das catacumbas do *Théâtre des Vampires*, pela devastação que retrata e pela perfusão de corpos destruídos e de figuras negras associadas à morte e à destruição a que o vampiro é tantas vezes associado. O próprio Teatro dos Vampiros não é mais que uma fachada, uma alegoria para o vampirismo e para a morbidez do ser humano. Nas caves do teatro, Louis encontra o reflexo do carácter daqueles vampiros nas pinturas que percorrem as paredes. Estes vampiros de Paris são como os esqueletos dos quadros. Aliás, as máscaras que escondiam as suas faces no palco, quando atacaram a rapariga indefesa, eram isso mesmo: máscaras da Morte.

Os quadros de Breughel focam, muitas vezes, o absurdo e o banal na vida do ser humano e estão cheios de detalhes. Por outro lado, há claramente uma preocupação em expor as fraquezas e loucuras do Homem, numa panóplia de temas e alegorias onde tudo podia surgir. Ele desenvolveu uma técnica que muitos estudiosos consideram ser narrativa pois os seus quadros parecem contar uma história.

Mas este não é o único quadro do pintor de Flandres directamente mencionado na obra de Rice. Também *The Fall of the Rebel Angels*⁴²⁰ (1562) é referido como fazendo parte da decoração daquele ninho de vampiros: “I turned away (...) to see “The Fall of the Angels” slowly materializing with the damned being driven from the celestial heights into a lurid chaos of feasting monsters.”⁴²¹ Estes monstros não são mais que os vampiros do teatro francês que se deliciam com a pobre rapariga, que é devorada em palco, sob os olhares de uma audiência estupefacta e estática, incapaz de desviar os olhos do que, para eles, é um espectáculo e, para ela, o maior dos horrores:

...a number of painted skulls suddenly moved against the blackness, the figures that carried the masks invisible in their black clothes, except for free white hands that clasped the edge of a cape, the folds of a skirt. Vampire women were there, moving in with the men towards the victim, and now they all, one by one, thrust the masks away so they fell in an artful pile, the sticks like bones, the skulls grinning into the darkness above. (...) Around her the other vampires drew in, the white hand that held her tight quivered, and the auburn-haired vampire let her go, turning her, displaying her, her head fallen back as he gave her over, one of those starkly beautiful vampire women rising behind her, cradling her, stroking her as she bent to drink. They were all about her now, as she was passed from one to the another and to another...⁴²²

⁴¹⁷ *Idem*, p. 228.

⁴¹⁸ Ver Anexo 53: Figura 53, p. 241.

⁴¹⁹ Ver Anexo 52: Poema 7, p. 240.

⁴²⁰ Ver Anexo 54: Figura 54, p. 241.

⁴²¹ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 228.

⁴²² *Idem*, p. 220-225.

Breughel recusou os modelos italianos, seguindo a tradição de Hieronymus Bosch e apresentando-nos uma mistura intrincada de pessoas e formas. Os monstros surgem à face da terra em catadupa, vindos das profundezas da escuridão para a luz. São combatidos por anjos, liderados por S. Miguel, na sua armadura dourada, que luta com a sua espada contra um dragão de sete cabeças. O combate do arcanjo contra os anjos caídos é descrito no *Livro do Apocalipse*, da Bíblia, e foi frequentemente pintado desde a Idade Média. Com Breughel, a violência é marcada pela intensidade da queda, infernal e interminável, desta multidão terrível que invade o quadro como um todo vivo. É esse o inferno em que Louis entrou a partir do momento em que se tornou vampiro. A “queda” metafórica de Louis no vampirismo associa-se à violência das imagens de Breughel pela torrente de sentimentos e pela impossibilidade de lutar contra o que vai acontecer, tal como Louis foi incapaz de impedir a sua transformação.

Rice, contudo, não fica por aqui na caracterização daquele espaço e na associação com a arte, procurando utilizar pintores que podemos associar ao Gótico e, sobretudo, ao retrato do ser humano, em todas as suas facetas. O que, de facto, interessa a esta autora de Literatura Gótica – e a muita da mais recente literatura de vampiros, assim como a alguns destes artistas – é procurar analisar a mente humana e aquilo que a atormenta ou apazigua. Rice foi muito directa na sua escolha. Centrando a sua obra numa época que podemos datar como os finais do século XVIII em diante, o leque de pintores à sua escolha permitia-lhe várias hipóteses. Além de Breughel, surgem-nos referências a Traini, Dürer e Bosch:

The candle rose. And horrors rose all around me: the dumbly passive and degraded damned of Bosch, the bloated confined corpses of Traini, the monstrous horsemen of Dürer, and blown out of all endurable scale a promenade of medieval woodcut, emblem and engraving. The very ceiling writhed with skeletons and moldering dead, with demons and the instruments of pain, as if this were the cathedral of death itself.⁴²³

Aquela era, de facto, uma catedral da Morte, um local onde esta era celebrada, reverenciada e aplaudida por multidões que a invadiam, todas as noites, para assistir àqueles espectáculos macabros, sem se aperceberem da verdade que os seus olhos viam. A associação de Traini a Bosch e Breughel é óbvia: todos retratam cenas do Inferno, de morte e de tortura das almas condenadas. Que melhores artistas poderiam surgir associados à figura do vampiro? Louis, Angel, Saint-Germain ou Barnabas Collins são apenas alguns exemplos de vampiros para quem a morte só trouxe o Inferno. Eles foram vítimas, condenados a uma existência de dor, remorso e luta, contra si e contra os outros. Por mais de uma vez, Louis exprime a sua dor pelo mundo que o rodeia e por si próprio: “My agony was unbearable. Never since I was a human being had I felt such mental pain. (...) I knew peace only when I killed”; “Pain is terrible for you,” he said. ‘You feel it like no other creature because you are a vampire.’⁴²⁴, diz-lhe Lestat.

Quanto aos quadros do holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), sempre fascinaram os seus observadores, mas, antigamente, considerava-se que as cenas diabólicas, que retratavam, serviam apenas para divertir ou provocar, e muitas pessoas consideravam-no o inventor de monstros e quimeras, pois os seus

⁴²³ *Idem*, p. 228.

⁴²⁴ Anne Rice, *Interview with the Vampire*, p. 87-88.

quadros continham uma profusão de estranhas criaturas e uma descrição de horrores e cenários inimagináveis (como em *Last Judgement*⁴²⁵, *Fall of the Damned*⁴²⁶ ou *Hell*⁴²⁷, de 1500s). Albrecht Dürer dizia que “If a person wants to create the stuff that dreams are made of, let him freely mix all sorts of creatures.”⁴²⁸ Bosch parece ter sido um pioneiro desta concepção. Alguns dos seus quadros parecem Grotescos, pela mistura do que é real com o que não é. Um historiador de arte holandês do século XVII descreveu as pinturas de Bosch como “wondrous and strange fantasies... often less pleasant than gruesome to look at.”⁴²⁹ No século XX, contudo, os estudiosos chegaram à conclusão que a arte de Bosch tinha um sentido mais profundo e sério, tendo procurado então descobrir as suas origens e significado. Alguns escritores viram-no como uma espécie de surrealista do século XV e ligaram-no a Salvador Dalí. Para outros, a arte de Bosch é um reflexo de várias práticas da Idade Média, mas, seja qual for a explicação ou compreensão da sua arte, Bosch permanece, para muitos, o pintor mais extravagante do seu tempo. Carl Gustav Jung chamava-lhe “The master of the monstrous...the discoverer of the unconscious.”⁴³⁰

Quando a Literatura Gótica se começou a reflectir na pintura do século XVIII e XIX, muitos artistas pintavam corpos disformes que fugiam aos padrões tradicionais. Isso levou a que vários críticos escrevessem que aquela era “...a Frankenstein vision of the body, monstrous, transgressive, confounding the boundaries between life and death, the upper and the lower, the normal and the diseased, the regular and the aberrant, around which culture’s values may be structured.”⁴³¹ Este paradoxo era próprio da Literatura Gótica e foi passado para a arte. Bosch provou que podia utilizar as técnicas de pintura que já existiam para retratar a vida do ser humano para mostrar aquilo que nenhum homem jamais vira: o Céu e o Inferno, ficando famoso, precisamente, por mostrar várias representações do Mal. Muitos pensaram que, pela primeira vez, um artista tinha conseguido passar para a tela os medos, que atormentavam as mentes do povo da Idade Média. O seu simbolismo e estilo foram marcantes, exprimindo o pessimismo, medo, culpa e ansiedade próprios da sua época. Os condenados que retrata nos seus quadros são um espelho daquela vítima que é devorada no teatro e, ao mesmo tempo, dos próprios vampiros, que estão condenados a uma existência solitária e pecadora, incapazes de resistir aos seus instintos e a sofrerem mais quando o fazem, pois estão a agir contra-natura, como é o caso de Louis.

Há alguma polémica em redor do pintor de Pisa, Francesco Traini, já que só existe um trabalho que se sabe ser, de facto, da sua autoria: o fresco com cenas da vida de S. Domingos, exposto no Museu Nacional de Pisa. Os trabalhos mais importantes, que lhe são atribuídos, são vários frescos do Campo Santo, em Pisa, dos mais famosos do século XIV. Entre eles está um *Triunfo da Morte*⁴³² (de meados do século XIV), que surge acompanhado de cenas do Último Julgamento e do Inferno. Estes frescos foram danificados aquando dos bombardeamentos da 2ª Guerra Mundial e crê-se que retratam detalhes da morte das vítimas da Peste Negra de 1348 e dos horrores dessa época. As pinturas foram atribuídas durante muito tempo a Traini, mas,

⁴²⁵ Ver Anexo 55: Figura 55, p. 242, e Anexo 56: Figura 56, p. 243.

⁴²⁶ Ver Anexo 57: Figura 57, p. 244.

⁴²⁷ Ver Anexo 58: Figura 58, p. 245.

⁴²⁸ <http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft4x0nb2f0&doc.view=content&chunk.id=d0e2426&toc.depth=1&anchor.id=0&brand=eschol> (consultado a 17 de Agosto de 2006).

⁴²⁹ <http://www.abcgallery.com/B/bosch/bosch.html> (consultado a 12 de Agosto de 2006).

⁴³⁰ www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch (consultado a 20 de Agosto de 2006).

⁴³¹ <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/essay.htm> (consultado a 20 de Agosto de 2006).

⁴³² Ver Anexo 59: Figura 59, p. 246.

recentemente, alguns estudiosos consideram que datam de um período anterior e que são da autoria de Buffalmaco. Na obra de Rice, o triunfo da morte é, mais uma vez, associado aos vampiros de Paris, que saem impunes dos seus crimes.

Quanto ao alemão Albrecht Dürer (1471-1528), o seu *Four Horsemen of the Apocalypse*⁴³³ (1498) é um dos trabalhos em madeira mais gótico deste artista renascentista – à semelhança de outros como *Knight, Death and the Devil*⁴³⁴ (1513). Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse são descritos em alguns versos do *Livro do Apocalipse*, o último livro da Bíblia, e são considerados os agentes da ira divina. Na obra de Rice, os agentes da Morte são os vampiros e, ironicamente, noite após noite, os parisienses assistiam a espectáculos em que a Morte era a figura principal, sem nunca entenderem o que de facto ali se passava: vampiros fingem ser humanos a fingirem ser vampiros, e só as suas vítimas é que se apercebem disso. A longa descrição da peça, a que Louis e Claudia assistem, na sua primeira noite, é arrepiante pelos pormenores e sentimentos que levanta, possuindo uma caricatura da Morte, acentuada pela descrição das catacumbas do teatro e das pinturas aí retratadas. Ao mesmo tempo, a reacção de Louis aos quadros corresponde à mesma reacção dos espectadores àquele espectáculo macabro, a que acabaram de assistir: um misto de atracção e repulsa, inexplicável, e que está directamente relacionado com a estética do sublime, que Edmund Burke tanto aprofundou. Para Burke, uma obra é tanto mais sublime quanto maior for o efeito de terror provocado no público, pois, para este autor, o prazer advém não só do prazer, mas também da dor. O terror sentido por aquele público, que assistia à peça dos vampiros, era parte integrante da sua natureza humana, daí eles não conseguirem desviar o olhar, como refere Burke: “And indeed the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is impossible to be perfectly free from terror.”⁴³⁵

Como dizia Botting: “Wonder, awe, horror and joy were the emotions believed to expand or elevate the soul and the imagination with a sense of power and infinity.”⁴³⁶ Se a estética gótica se direcciona para o sublime e assenta no sentimento e emoção, a surpresa, o horror, o divertimento e o espanto continuam a surgir em cada nova forma de narrativa gótica, na literatura, no cinema, ou na arte, para despertar a admiração, o espanto e o terror nos seus espectadores. Para tal, os objectos, que despertam emoções sublimes, devem ser grandiosos, magníficos e obscuros. Foi isso que aconteceu aos espectadores daquele teatro de vampiros e é isso que acontece, quando assistimos a um espectáculo, real ou imaginado, que nos choca, mas cuja grandeza temos de reconhecer e admirar.

Também as esculturas do francês Auguste Préault (1809-1879) poderiam servir de ilustração a algumas das descrições de *Interview with the Vampire*, de Anne Rice, e, sobretudo, às descrições das estátuas vivas de Akasha e Enkil, os primeiros vampiros, que Lestat encontra em *The Vampire Lestat*: “They were as severe as all the Egyptian statues I had ever seen, spare of detail, beautiful in contour, magnificent in their

⁴³³ Ver Anexo 60: Figura 60, p. 246.

⁴³⁴ Ver Anexo 61: Figura 61, p. 247.

⁴³⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 58.

⁴³⁶ Fred Botting, *Gothic*, p. 38.

simplicity, only the open and childlike expression on the faces relieving the feeling of hardness and cold. (...) Not in any sculpture anywhere had I ever seen such a lifelike attitude.”⁴³⁷

Muito do trabalho de Préault foi destruído, mas uma das obras que sobreviveu é a escultura em bronze *O Massacre*⁴³⁸, datado de 1834, que retrata estados emocionais e físicos levados ao extremo. Esta escultura retrata uma grande violência física e emocional e as expressões e formas distorcidas das suas personagens evocam a escultura gótica. O trabalho mostra rostos angustiados e sofredores de várias pessoas, retratando situações extremas reveladoras da condição humana. As bocas parecem abrir-se em gritos silenciosos, espelho de algum acontecimento terrível que não se nomeia. O escultor demarca-se assim da tradição clássica e revela uma nova abordagem à arte, com uma preferência pelo inacabado, infinito e indizível. Este sofrimento silencioso e aterrador encontra reflexo não só nas descrições das esculturas que decoram o Teatro dos Vampiros, mas também nas próprias personagens. Por um lado, Louis sofre um terror supremo, quando, ao ser levado pelos vampiros do teatro e encarcerado no caixão de ferro e emparedado, chama por ajuda, mesmo sabendo que ninguém o escutará ou ajudará. Por outro lado, a jovem e inocente vítima dos vampiros na sua peça, grita por ajuda para uma audiência que, escutando-a, nada faz para a ajudar, a pensar que se trata de uma encenação. Além disso, a morte de Claudia e Madeleine, apesar de não ser descrita em *Interview*, encontra na sua adaptação cinematográfica uma curiosa versão da obra de Préault, com as personagens a serem transformadas em estátuas e as suas expressões a revelarem o mesmo sofrimento que *O Massacre* transmite.

Em *The Vampire Lestat*, Lestat alude ainda a outro artista a que podemos fazer referência: o espanhol Francisco de Goya (1746-1828). Muita da sua obra procura reflectir as preocupações do seu tempo, a violência provocada pelas invasões francesas e os problemas políticos da sua nação, com Goya a ser visto, muitas vezes, como o primeiro artista moderno, por se demarcar da tradição, ao considerar que o que era importante era a visão do artista e a ousadia dos seus traços. Este artista procurava observar e reflectir sobre o comportamento do Homem e, em 1799, o mundo conheceu *Los Caprichos*, desenhos que satirizavam as loucuras e fraquezas humanas. *El sueño de la razon produce monstruos*⁴³⁹ (1799) é considerado um autorretrato do artista, que surge rodeado de figuras demoníacas, inclusive morcegos, directamente relacionados com os vampiros. Esta obra mostra o confronto da mente racional com a irracional, a nossa imaginação, que ganha primazia quando adormecemos. Sem poder para controlar os nossos sonhos, sucumbimos aos nossos desejos irracionais. *El sueño de la razon* reflecte essa situação, tal como *The Nightmare*, de Fuseli, atrás referido. Mostrando a sua actualidade, o quadro de Goya serviu de inspiração para o artista Conrad Atkinson (1940-) que, em 1985, reafirmou o sentido de desespero, solidão e tormento, que a obra de Goya traduzia, numa nova versão com o mesmo nome⁴⁴⁰. Muitos quadros marcam a ligação de Goya ao Gótico e ao vampirismo, mas *Saturno devorando a sus hijos*⁴⁴¹ (que Goya pintou directamente nas paredes da sua casa

⁴³⁷ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 387.

⁴³⁸ Ver Anexo 62: Figura 62, p. 247.

⁴³⁹ Ver Anexo 63: Figura 63, p. 248.

⁴⁴⁰ Ver Anexo 64: Figura 64, p. 248.

⁴⁴¹ Ver Anexo 65: Figura 65, p. 249.

entre 1819-1823) é, certamente, um dos mais góticos que se lhe podem atribuir, pela crueza e ferocidade aí demonstradas, bem como pela simbologia do predador e do canibalismo.

Goya dizia que “The world is a masquerade; face, dress, voice, everything is feigned.”⁴⁴² e é por desmascarar essa farsa que Goya é considerado um dos pioneiros na revelação das brutalidade da guerra, até então retratada apenas no heroísmo e coragem dos combatentes. Goya era muito pessimista e a sua série *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820), sobre a Guerra Civil espanhola, centra-se nos actos de atrocidade humana, individuais ou colectivos, representados de forma tão brutal que só foram publicados trinta e cinco anos depois da morte de Goya, por serem considerados demasiado violentos. Em *Las Resultas*⁴⁴³, de 1820, Goya esboça um ataque em tudo semelhante ao de um vampiro, mas este vampiro, apesar da forma de morcego, tem uma face humana, numa metáfora para os ataques dos soldados durante a guerra. Os trabalhos de Goya mostram o pior que o ser humano é capaz de cometer, sobretudo para com outrem e é por isso que Katherine Lieber considera⁴⁴⁴ que, infelizmente, os quadros de Goya são intemporais, porque são uma prova de como o homem não mudou e continua capaz das mesmas atrocidades que as que aquele artista demonstrou.

Uma influência para pintores como Maner ou Picasso, Goya afirmou, a certa altura da sua vida, que “There are no rules in painting.”⁴⁴⁵ Muito do seu trabalho prova esta convicção. A mesma paixão e magia, que empregou para pintar belos cenários e retratos, são empregues para revelar com o pincel o que a humanidade tem de mais grotesco e terrível.

4.2.2 *All Dracula's children* de Dan Simmons e a figura de Van Gogh

Mais recentemente, também Dan Simmons decidiu relacionar um artista com os seus vampiros. *All Dracula's Children* foi publicado pela primeira vez em 1991 e retrata o ambiente opressivo e sufocante da Roménia no final da ditadura de Ceausescu. Simmons usa descrições muito marcadas, que acentuam o tom negro da história e a pouca esperança num futuro melhor que por ela perpassa: “the grey sky, grey buildings, and grey people moving through the dim light (...) the city walls with their eleven stone towers seemed to blend their grey stones with the grey skies, sealing the medieval town under a solid dome of gloom.”⁴⁴⁶ A paisagem percorrida pelas personagens também está marcada pela escuridão e pelo regresso do passado. Apesar de situada numa época relativamente actual (1989), os cenários descritos fazem lembrar épocas remotas, com os montes Cárpatos em destaque e aldeias escondidas a serem trazidas à (pouca) luz do dia:

⁴⁴² Apud Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 1.

⁴⁴³ Ver Anexo 66: Figura 66, p. 249.

⁴⁴⁴ “Blood and Ink: Disasters of War from Goya to the Chapman Brothers.” In www.artscope.net (consultado a 15 de Dezembro de 2007).

⁴⁴⁵ <http://knowledge/news.net/moxie/todaysknowledge/goya-gotcha.shtml> (consultado a 17 de Dezembro de 2007).

⁴⁴⁶ Dan Simmons, “All Dracula's Children”. In Byron Preiss (ed.), *The Ultimate Dracula*, p.66.

The village lay between steep mountain slopes. There was snow on the hillsides, but the snow was black. The icicles which hung from the dark eaves of the buildings were black. (...) men and women in black coats and shawls moved past us, and the faces of these people were soot black.⁴⁴⁷

O artista que melhor retrataria esta paisagem, para o autor, seria Van Gogh, referido especificamente no conto. *Cypresses*⁴⁴⁸ (sd) – com os ciprestes em íntima ligação à morte e aos cemitérios – e outras pinturas como *Skull with cigarette*⁴⁴⁹ (1886) ou *The Storm*⁴⁵⁰ (sd) são apenas algumas referências a um Van Gogh mais obscuro e perturbador do que estamos habituados: “There was a wildness here that I had not seen elsewhere in the world (...) The mountainside, deep ravines, and trees seemed malformed, gnarled, like something struggling to escape from a dark Van Gogh painting.”⁴⁵¹

4.3 O Vampiro na Arte Contemporânea: algumas manifestações

A tendência demoníaca, que Baudelaire considerava que a arte moderna tinha, manifesta-se numa desconstrução, fragmentação, simultaneidade de imagens e planos na tela (como no cubismo), com uma intenção de ultrapassar as aparências e mostrar o que é essencial. O expressionismo Alemão e, posteriormente, o expressionismo abstracto americano foram dos movimentos que melhor retrataram o papel catártico da arte, com alguns trabalhos que deixam o público inquieto e a interrogar-se sobre o seu significado. O expressionismo enfatizava a expressão da experiência pessoal e subjectiva de cada indivíduo, por oposição a um realismo convencional objectivo. A distorção dos objectos, o exagero, o primitivismo, o afastamento da realidade são apenas algumas das técnicas utilizadas pelos expressionistas e que acabam por permitir uma ligação a muitas das concepções estéticas do Gótico.

Dando continuidade ao trabalho desenvolvido por correntes como o expressionismo abstracto, a arte moderna coloca questões, mesmo sem dar respostas, tal como acontece com o Gótico, e os quadros evocam os mesmos sentimentos que os romances do Gótico, numa variedade de manifestações e indefinição de categorias, que caracteriza a arte contemporânea.

A perversão e desafio demonstrados na arte gótica encontram, hoje em dia, manifestações surpreendentes. Inspirados pelo trabalho de Goya na sua série *Los Desastres de la Guerra*, começada em 1808, os irmãos ingleses Jake e Dinos Chapman (nascidos a 1966 e 1962, respectivamente) desenvolveram, a partir de 1999, um conjunto de trabalhos muito perturbador e surpreendente, que chocou a opinião pública e o meio artístico, pela visão demonstrada do trabalho de Goya. Goya usava a arte para provocar reacções e os Chapman vão herdar essa característica. Conhecidos pelo teor agressivo das suas produções, os irmãos adaptaram as obras de Goya para a actualidade, de forma chocante e polémica. O Grotesco mistura o lúdico com o monstruoso e muitos dos trabalhos dos irmãos Chapman primam por essa característica. Philip Thomson refere que: “Something which is familiar and trusted is suddenly made strange and disturbing. (...)”

⁴⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁴⁸ Ver Anexo 67: Figura 67, p. 250.

⁴⁴⁹ Ver Anexo 68: Figura 68, p. 250.

⁴⁵⁰ Ver Anexo 69: Figura 69, p. 251.

⁴⁵¹ Dan Simmons, “All Dracula’s Children”. In Byron Preiss (ed.), *The Ultimate Dracula*, p.66.

the grotesque has a liberating or an inhibiting, tension-producing effect.”⁴⁵² Foi precisamente esta sensação com que as pessoas ficaram, quando observaram a recriação da obra de Goya. Trabalhos imortais, que nos eram familiares, ganharam uma nova e estranha representação.

Muitas críticas ao trabalho dos Chapman passam sobretudo pelo facto de os irmãos terem banalizado a temática e as preocupações do artista espanhol, dando uma visão pós-moderna e simplista a temas como a brutalidade da guerra, o horror, a tirania ou a fragilidade da vida. Matthew Collings considera que Goya é “the first Modernist artist; the first who had psychological and political depth” e muitos críticos pensam que os irmãos Chapman renegam essas qualidades de Goya, ao violarem o seu trabalho com obras como *Insult to Injury*⁴⁵³ (2003) (em que os irmãos colocaram caras do rato Mickey numa reprodução original de um quadro de Goya, o que foi considerado como vandalismo), ou *Great Deeds Against the Dead*⁴⁵⁴ (1994), que também recria a ilustração 39 de *Los Desastres de la Guerra*⁴⁵⁵ (1863), acentuando a brutalidade e chegando ao ponto do Grotesco, pela mutilação genital acentuada.

Para os irmãos Chapman, há beleza nestas imagens violentas e as telas e esculturas, ao chocarem e perturbarem quem as vê, despertam nas pessoas um despertar do comodismo e inércia da sociedade moderna, como refere Jake Chapman, “shocking the viewer from the edifice of comfort”, muito à semelhança do que o primeiro cinema de terror desejava fazer, e como o Gótico ainda o faz hoje em dia. Às críticas de obscenidade e violência na sua arte, os irmãos respondem com a autenticidade histórica e artística dos quadros de Goya, que, para eles, encerram a mesma beleza sublime das suas obras.

*Jake Not Dinos*⁴⁵⁶ (2003), de Jake Chapman, foi considerada uma mutilação e um exemplo de vandalismo artístico por alguns críticos. O quadro recria a obra de Goya *The Sleep of Reason Produces Monsters*, que já abordámos e relacionámos com o vampiro, mas, desta vez, os morcegos são acentuados e/ou substituídos por figuras grotescas e um olho gigantesco é incluído na tela, representando, talvez, um ser onipotente, que observa aquele pesadelo. Por seu lado, *Sex I*⁴⁵⁷ (2003) reforça a corrupção e devastação associadas à guerra e à decomposição das vítimas, além de utilizar a figura do corvo, sempre associada à morte. Esta obra configura uma representação bem moderna do vampiro, com um ser grotesco⁴⁵⁸, num dos ramos da árvore a ser associado à mesma pestilência, doença e degradação, que eram associados aos primeiros vampiros da Idade Média.

A arte, seja qual for a forma que assume, está intrinsecamente ligada à época em que é produzida, mas reinventa-se constantemente, de acordo com os condicionalismos sociais, para melhor transmitir a essência da sociedade e do artista que a produz. É por isso que Noël Carroll refere que “art-horror is the price we are willing to pay for the revelation of that which is impossible and unknown, of that which violates our conceptual schema.”⁴⁵⁹ É pela arte que fazemos uma catarse pessoal e social, dando uma forma, mais ou menos concreta, aos nossos desejos e temores, aprendendo com o passado e influenciando o futuro.

⁴⁵² Philip Thomson, *The Grotesque*, p. 59.

⁴⁵³ Ver Anexo 72: Figura 72, p. 252.

⁴⁵⁴ Ver Anexo 73: Figura 73, p. 253.

⁴⁵⁵ Ver Anexo 74: Figura 74, p. 253.

⁴⁵⁶ Ver Anexo 75: Figura 75, p. 254.

⁴⁵⁷ Ver Anexo 76: Figura 76, p. 254.

⁴⁵⁸ Ver Anexo 77: Figura 77, p. 255.

⁴⁵⁹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 186.

Polémicas à parte, foi isso que os irmãos Chapman fizeram e, mais uma vez, o Gótico mostrou a sua utilidade actual, adquirindo o vampiro novas representações.

Estas novas representações do vampiro começam a encontrar-se também na fotografia. Um dos exemplos da inquietude e estranheza provocadas pela arte é o trabalho do fotógrafo canadiano Mark Leatherdale. *Gargoyle/Gothic*⁴⁶⁰ (1985) mostra a reacção ao terror da nossa parte e não da parte de uma qualquer personagem fictícia, num dos melhores exemplos da presença do Gótico na arte contemporânea e numa ligação directa à figura do demónio, que podemos associar ao vampirismo. Além disso, a mesma angústia que Préault demonstrava na sua escultura *O Massacre*, atrás referida como reflexo da dor silenciosa de Louis, em *Interview with the Vampire*, encontra eco, mais de 150 anos depois, na obra *Silent Scream*⁴⁶¹ (1992), de Leatherdale, também um claro tributo a *The Scream*, de Edvard Munch. Sarah Burns considera que os quadros góticos são:

...meditations on haunting and being haunted: by personal demons, social displacement (or misplacement), or the omnipresent spectre of slavery and race. They explore the irrational realms of vision, dream, and nightmare, and they grapple with the terror of annihilation by uncontrollable forces of social conflict and change. Gothic pictures trade on terror, ambiguity, and excess while inverting or subverting the status quo.⁴⁶²

É esta subversão do *status quo* que, por um lado, explica muita da contínua popularidade da arte gótica. Estes trabalhos perturbam-nos, mas atraem-nos ao mesmo tempo, porque quebram as regras e os seus autores não receiam essa infracção, dando expressão aos desejos reprimidos da multidão. Também a fotografa americana Jen DeNike (nascida em 1971) estabelece ligações entre o Gótico e a fotografia. Em 2005, apresentou, em Nápoles, uma exposição intitulada *Vampire Portraits*, onde apresenta uma série de jovens, que jazem como mortos ou moribundos, em locais banais, vítimas de um vampiro, pois dos seus pescoços o sangue flui livremente. *Navigando about Jane*⁴⁶³ e *Campagna Tour*⁴⁶⁴ são apenas dois exemplos de como, mais uma vez, temos de ir para além das imagens para descobrir o verdadeiro sentido daquelas fotografias. Não é só a imagem da violência generalizada que ali está presente, mas também uma preocupação pelo lado negro dos jovens americanos e pela crescente violência que abunda entre eles. DeNike procura debruçar-se assim sobre os comportamentos dos adolescentes americanos, ao mesmo tempo que foca questões sobre o indivíduo, papéis sociais, agressões, ou obsessões, para tentar compreender o mundo em que estes jovens vivem e o que eles fantasiam. Maike Cruse considera que aquelas são imagens que “at once convey a sense of passion and desire, but also of pain and the sensuality of evil.”⁴⁶⁵

David Reed (pintor abstracto americano nascido em 1946) expôs em 1999, em Nova Iorque, a exposição “David Reed—Painting/Vampire Study Center: Is looking at an abstract painting similar to a vampire's not reflecting in a mirror?”⁴⁶⁶ Este artista usa referências da cultura popular para explicar o seu

⁴⁶⁰ Ver Anexo 70: Figura 70, p. 251.

⁴⁶¹ Ver Anexo 71: Figura 71, p. 252.

⁴⁶² Sarah Burns, *Painting the Dark Side. Art and the Gothic Imagination in the Nineteenth-Century America*, p. xix.

⁴⁶³ Ver Anexo 78: Figura 78, p. 255.

⁴⁶⁴ Ver Anexo 79: Figura 79, p. 256.

⁴⁶⁵ http://www.kw-berlin.de/english/archiv/archiv_06_11_13_denike.htm (consultado a 12 de Dezembro de 2007).

⁴⁶⁶ Ver Anexo 80: Figuras 80 e 81, p. 256.

trabalho, o qual foi ultimamente exposto, tendo como pano de fundo o mito de Drácula, estabelecendo uma relação entre a luz difusa, cuja origem desconhecemos, e a ausência de reflexo do vampiro. A questão que Reed coloca serve de ponto de partida para os visitantes pensarem na natureza “não-reflectora” da pintura abstracta. Ele escolheu uma série de quadros (pinceladas coloridas sobre um fundo branco), de onde emanava uma luz, semelhante à luz de televisores, do cinema ou de computadores, e que parecia exercer um efeito hipnótico. “Since we see this light on or through machines, it seems beyond the human, even immortal”⁴⁶⁷, afirma Reed, que considera que os quadros abstractos exercem nos seus observadores um poder semelhante ao dos vampiros: sentimo-nos fascinados e cativados, embora não percebamos muito bem de onde vem aquele poder misterioso e subtil. Esta visão é muito curiosa e assemelha-se à ideia desenvolvida por Jean-Louis Leutrat, que considerava que o cinema também exercia esta força vampírica sobre os espectadores.

Olhar para um quadro abstracto expõe as nossas vulnerabilidades, pela incógnita que representa, tal como Drácula se ressentia pela ausência de reflexo, que denuncia a sua condição: “Does looking at an abstract painting help us see the vampire in ourselves?”⁴⁶⁸, pergunta Reed. Além disso, este pintor considera que a transformação do vampiro em morcego ou lobo é uma metáfora para as interrogações sobre a natureza humana e as formas distorcidas que obtemos em fotografias ou vídeos levam-nos a questionar a nossa verdadeira forma/face: “These mediated distortions of our body mean that like the vampire we are both alive and dead. We are each part machine. (...) We have been changed by our identifications while watching movies and TV. We are not just ourselves, but a residue of all these identifications.”⁴⁶⁹ Aquelas pinceladas podem fazer parte de um todo, e só ganharão verdadeira representação, quando esse todo for considerado. Da mesma forma, ao percebemos as potencialidades da figura do vampiro, começamos a dar-lhe a devida importância no imaginário cultural. Estes artistas contemporâneos já conseguiram ultrapassar o estigma de ver o vampiro como o predador sanguinário e começam, então, a utilizá-lo como uma metáfora para a discussão da natureza humana.

4.4 Uma forma de arte diferente: o vampiro na Banda Desenhada

A semelhança do que aconteceu em outras áreas artísticas, a utilização do vampiro na Banda Desenhada (BD) tem revelado uma evolução na temática. Dedicada a um público mais jovem, no início, a BD de vampiros ganhou, ao longo dos anos, novos públicos, mais maduros, mais adultos, e, sobretudo, ganhou uma sensualidade e erotismo crescentes.

Em 1970, o escritor Marv Wolfman cria a personagem Lilith, apresentando-a como filha de Drácula. O sucesso dos livros favoreceu o filme *Dracula's Daughter*, em 1992. Nos anos 80 do século XX, o escritor Martin Waddell e o desenhador Joseph Wright criaram a série *Little Dracula*, re-imaginando a personagem

⁴⁶⁷ www.thegalleriesatmoore.org/publications/vampirestudy/index.shtml (consultado a 8 de Novembro de 2007).

⁴⁶⁸ *Idem.*

⁴⁶⁹ *Idem.*

para um público infantil, bastando olhar para alguns títulos para percebermos quais são as intenções dos autores: *Little Dracula's First Bite* (1986), *Little Dracula's Christmas* (1987).

Em 1969, a BD ganhou duas novas vampiras, Vampirella e Jacula, que desenvolveram a figura do vampiro na Banda Desenhada e, curiosamente, são mais as figuras femininas associadas ao vampiro na BD, que masculinas. Vampirella⁴⁷⁰ foi imaginada por Forrest J. Ackerman, e Jacula⁴⁷¹, criada em Itália por Massimo Belardinelli. No fim dos anos 90, os livros de BD sobre vampiros eram extremamente populares nesse país: *Jacula*, sobre uma vampira cómica, teve 327 números publicados, durante 14 anos (de 1969 a 1982), muito ajudados pelos contornos eróticos da personagem. *Zora*, criada por Pino Antonelli, durou 235 números, durante 12 anos (1973 a 1985), seguindo os passos de *Jacula*.

Nos EUA, Rogue⁴⁷² (Vampira, em português), dos X-Men (criada em 1981 por Chris Claremont e Michael Golden) alargou a imagem do vampiro para outro tipo de audiências, recuperando a fama de Vampirella. Se esta era uma vampira sexy do planeta Drakulon, Rogue revela outro tipo de vampirismo, pois absorve as memórias e as capacidades de todos aqueles em que toca, roubando-lhes algo da sua essência e aproximando-se dos vampiros emocionais ou psíquicos. Como para muitos vampiros, para Rogue, os seus poderes são uma maldição, de que ela vai procurar livrar-se, conseguindo-o na adaptação cinematográfica da sua personagem, em *X-Men III, The Last Stand* (2006), de Brett Ratner.

O vampiro parece perverso e maléfico, pois consome sangue humano, algo proibido, mas acaba por se tornar um herói. É o caso de Vampirella e Blade, personagens ambíguas que se sentem constrangidas em alimentar-se de sangue humano, acabando por se alimentarem de sangue sintético e assumindo-se como heróis e não como monstros. Blade⁴⁷³ é uma personagem da *Marvel Comics*, criada em 1973 pelo escritor Marv Wolfman e pelo artista Gene Colan, e actualmente conhecido sobretudo pelas adaptações cinematográficas das suas aventuras, de que falaremos de seguida. Na BD, Blade ficou famoso por ser um vampiro híbrido, meio-humano, que luta contra a sua natureza, a semelhança do que vinha a acontecer na literatura e na televisão, dando, mais uma vez, uma nova forma à crescente humanização do vampiro e aproximando-o dos seres humanos, que ele vai representar.

4.5 A importância do cinema no desenvolvimento do mito do vampiro

4.5.1 Uma porta aberta para o mundo: o impacto dos primeiros filmes de vampiros

Desde os primeiros tempos do cinema, os realizadores depressa chegaram a uma rápida conclusão: a audiência sentia-se mais atraída quando tinha medo. Assistir a um filme de terror era (e ainda é) embarcar numa viagem pelo desconhecido, onde o medo espreita a cada esquina. Já o mestre do terror, John Carpenter, dizia que “fear is the most powerful emotion in the human race and fear of

⁴⁷⁰ Ver Anexo 26: Figura 28 e 29, p. 227.

⁴⁷¹ Ver Anexo 81: Figura 82 e 83, p. 257.

⁴⁷² Ver Anexo 82: Figura 84, p. 257.

⁴⁷³ Ver Anexo 83: Figura 85, p. 258.

the unknown is probably the most ancient.”⁴⁷⁴ A curiosidade que levava as pessoas às salas de cinema, no início, não era abalada pelos monstros que povoavam os primeiros filmes mudos. Desde King Kong a Drácula, passando por Frankenstein, o público sentia um prazer paradoxal pelos filmes de terror. Como afirma Jonathan Sternfield: “Scary movies have been a staple virtually since the advent of the motion picture (...) such movies represent an opportunity for release, the chance to shed some of the tensions of everyday life.”⁴⁷⁵ O horror levava os espectadores a lugares longínquos e estranhos e à observação do inimaginável, na segurança dos seus lugares, o que lhes facilitava uma possível catarse e a libertação das tensões do dia-a-dia. As pessoas gostavam (e gostam) de ver filmes em que as personagens são atormentadas e aterrorizadas por aquilo que as atormenta e aterroriza a elas próprias, sem se sentirem em perigo. Tudo não passava de uma ilusão, como refere Heidi Kaye: “Early cinema was a spectacle, presenting fantastic illusions to its audience.”⁴⁷⁶

A data de publicação da obra maior de Stoker, 1897, corresponde ao nascimento da arte cinematográfica apesar de, na obra, não haver qualquer alusão a ela. O já mencionado Jean-Louis Leutrat é um dos teóricos que considera que o cinema tem uma relação muito próxima com o vampirismo. Para este autor, há uma espécie de transferência de energia, uma captação de energia vital, uma imortalização das personagens e um reviver dos mortos. De facto, até no visionamento, o espectador é colocado num estado quase hipnótico e numa obscuridade que fazem lembrar o vampiro.⁴⁷⁷

Uma das primeiras figuras a surgir nos filmes de terror foi a do vampiro. As primeiras referências ao vampirismo no cinema foram feitas por Georges Méliès (*Le Manoir du Diable*, de 1896), August Blom (*Vampyrdansenrinden*, de 1911), R Roberti (*La Vampira Indiana*, de 1913), ou A. Stranz (*Der Vampyr*, de 1919). *Dracula*, de Bram Stoker, pela popularidade que alcançou na literatura e teatro, ajudou ao desenvolvimento da temática do vampirismo no cinema, mas só em 1922 veria a sua primeira versão, no cinema mudo, com *Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens* (*Nosferatu, A Symphony of Horror*), de Friederich W. Murnau, uma das obras-primas do expressionismo alemão, que abriu definitivamente as portas do cinema ao vampiro imortal.

Quando *Nosferatu* foi lançado, os críticos estavam divididos e o público ficou fascinado pela técnica de Murnau na captação de luz e cor. O realizador utilizou a mais avançada tecnologia de então e, à semelhança de quase todos os filmes, esta obra tem de ser vista à luz da época em que foi feita, não só no que aos meios técnicos diz respeito, mas também no impacto que teve sobre os espectadores. Kaye explica que “Gothic in film, like Gothic in fiction, has responded to the concerns of its day”⁴⁷⁸ e, quando foi exibido, era claro que a obra de Murnau procurava reflectir também os horrores da 1ª Grande Guerra. O vampiro aparece associado às forças de destruição, que devastaram parte do continente europeu, com a mesma rapidez e incredulidade com que Drácula devasta uma vila. Aliás, o horror, em *Nosferatu*, surge num ambiente realista, uma pequena localidade. Num mundo em que a destruição em larga escala, por forças desconhecidas, é cada

⁴⁷⁴ www.jahsonic.com/Horror.html (consultado a 15 de Setembro de 2006).

⁴⁷⁵ Jonathan Sternfield, *Scary Moments from Scary Movies*, contracapa.

⁴⁷⁶ Heidi Kaye, “Gothic Film” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.180.

⁴⁷⁷ Para mais informações sobre esta associação cf. Jean Marigny, *Dracula*, p. 91-118.

⁴⁷⁸ Heidi Kaye, “Gothic Film” In David Punter (ed.) *A Companion to the Gothic*, p.181.

vez mais constante e a morte é banalizada, estas associações entre o vampiro e a devastação ainda são pertinentes. No fundo, Orlock é um reflexo de uma Alemanha decadente e uma época de conflitos, que, ainda hoje, encontra eco na nossa sociedade: “Postular European and America were all too familiar with visions of death and mutilation, and art movements such as German expressionism, surrealism and Dadaism all reflect these obsessive nightmare images. Gothic films of this era shared in the fascination with and dread of human mortality and fragility.”⁴⁷⁹ A fragilidade da humanidade e a banalização da morte encontram eco em muitas histórias de vampiros e *Nosferatu* procurava despertar nos espectadores sentimentos de terror e repulsa, muito à semelhança do documentário *The Eternal Jew*, produzido alguns anos mais tarde e que desenvolveremos mais adiante.

Nosferatu esteve envolto em polémicas desde o início, começando pela ideia de que o actor principal era, de facto, um vampiro (ponto de partida do filme *Shadow of the Vampire*, de 2001), passando pelo processo judicial de que foi alvo. De facto, apesar das mudanças efectuadas na história de Stoker, nomeadamente nos nomes de personagens e locais, a família do escritor processou os produtores alemães e um tribunal inglês ordenou que todas as cópias do filme fossem destruídas e os negativos queimados. Porém, a ordem não foi acatada na Alemanha e uma cópia sobreviveu.

Na realidade, se podemos afirmar que a fonte de *Nosferatu* está na obra de Stoker, *Dracula*, há muitos pontos em que Murnau se afasta do escritor irlandês: coloca o seu Drácula a fazer uma viagem pelo mar; atribui-lhe uma sombra fantasmagórica; torna-lhe a luz do Sol fatal; reduz Van Helsing ao seu papel de representante da ciência, sendo incapaz de travar o vampiro, o Conde Orlock. Murnau também se afastou do fascínio de Stoker pela tecnologia e pelo mundo moderno ao centrar a acção do seu filme no passado (1838) e na pequena terra de Wisborg, longe da moderna Londres ou Berlim. Além disso, foram alterados os nomes de todas as personagens, com o vampiro a chamar-se Orlock, e não Drácula. Tal como Stoker o concebeu, Drácula é, acima de tudo, um monstro, símbolo do mal absoluto e do terror. A maior parte das adaptações fílmicas tem em consideração este aspecto. Em *Nosferatu*, o monstro estava bem identificado pelas suas feições animais e disformes (cara de roedor, dedos e orelhas pontiagudas), quase um *zombie*, rígido e mecânico, com um mutismo que inquieta e o desumaniza. Esta figura está directamente associada à doença e à peste; é uma ameaça para toda a comunidade e a sua sombra é um símbolo de contaminação iminente.

O filme parece mostrar um tom onírico, como o desenrolar de um pesadelo e, pela primeira vez, um vampiro é destruído pela luz do Sol, inaugurando uma longa tradição. Murnau consegue estabelecer uma atmosfera só aparentemente apaziguadora, mantendo uma inquietação e terror subtis, quer para os espectadores, quer para as suas personagens, sobretudo para a heroína, Ellen. Houve um cuidado artístico especial na concepção do filme, com a maioria dos *takes* a serem elaborados previamente em esboços artísticos que pretendiam lançar as bases para o aspecto final da película e o tornam uma obra de arte⁴⁸⁰. Em 1979, Werner Herzog assinou um *remake*, com Klaus Kinski no papel de Conde Orlock, mas, mesmo tratando-se já de um filme a cores, não conseguiu lançar a magia do seu antecessor.

⁴⁷⁹ *Idem*, p.182.

⁴⁸⁰ Ver Anexo 84: Figura 86, p. 258 e Anexo 85: Figura 87, p. 259.

Nosferatu foi um enorme sucesso entre os surrealistas e influenciou de forma fulcral muitos filmes que se lhe seguiram, mesmo não tendo nada a ver com vampiros, e, ainda hoje, serve de modelo a muitos cineastas. De Murnau em diante, o cinema nunca mais foi o mesmo e o vampiro também não. A sua influência nos filmes de vampiros, e não só, ajudou ao desenvolvimento do mito por todo o mundo, sobretudo quando chamou a atenção de Hollywood.


É a partir dos anos 30 que surge a era dourada dos filmes de terror, que criou lendas como Boris Karloff (e o seu *Frankenstein*, de 1931, realizado por James Whale) e Bela Lugosi (e o seu *Dracula*, de Tod Browning, também de 1931). Com o advento do som, surge *Vampyr* (1932), de Carl Dreyer. Apesar de ainda ser a preto e branco e ter um som muito rudimentar, se visto à luz dos nossos dias, *Vampyr* consegue transmitir uma atmosfera surreal e fantástica onde predomina o mistério e o medo. Passado numa época mais contemporânea à sua audiência que a obra de Murnau, o filme centra-se na figura de David Gray e na sua relação com duas irmãs: Léone, que passa grande parte do filme no seu leito, a lamentar a sua situação de pré-vampirismo, e Gisèle, que é salva pelo herói no final. Gray é um investigador de vampirismo e satanismo, logo, mais propenso a encontros do sobrenatural e do fantástico e tudo é visto na sua perspectiva. Sombras animadas, doenças misteriosas e ataques a jovens donzelas conferem *suspense* e ritmo ao filme. A descrição dos vampiros, dada sobretudo pela leitura de um livro sobre o assunto, vai muito no sentido da lenda de Drácula e das crenças do vampiro no início do século XX: corpos de defuntos que sugam o sangue dos vivos em noites de lua cheia e têm poderes sobrenaturais, voltando a repetir-se a associação às doenças contagiosas: “twenty years ago in the village of Courtempierre a fiendish epidemic claimed eleven victims. In spite of the medical terms attached to the deaths, everyone knew that a Vampyr was at large.” No final, a “vampira de serviço” é destruída com a estaca no coração e o Bem é restaurado.

Vários filmes marcam o apogeu do vampiro no cinema. Se a obra de Murnau é, indiscutivelmente, uma delas, *Dracula*, de Tod Browning, *Horror of Dracula*, de Terence Fisher, e, mais tarde, *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola, são três marcos de gerações diferentes, que mostram três formas distintas de ver o vampiro e de mostrar a sua versatilidade e multiplicidade de manifestações e interpretações. Em Hollywood, em 1931, estreia o filme *Dracula*⁴⁸¹, de Tod Browning, interpretado por Bela Lugosi, que deu à personagem uma dignidade e autenticidade cada vez maiores e imortalizou o actor húngaro no papel do conde vampiro. Uma curiosidade deste filme, que o relaciona com o de Murnau, é que são dos primeiros filmes a mostrarem ataques a humanos homens, pois, antes, e mesmo na literatura, o vampiro mordia só mulheres, praticamente. A obra de Browning é considerada por muitos como o protótipo dos filmes de vampiros, baseada na obra de Stoker desta vez com autorização da família do escritor. À semelhança do que acontece na obra de Stoker, enfatizam-se as qualidades sobrenaturais do conde, pois este também não tem reflexo e transforma-se num morcego. No entanto, a história sofre algumas alterações e, ao contrário de *Nosferatu*, este é um vampiro mais sedutor e de feições suaves e cavalheirescas, que atrai as suas presas – femininas – com promessas de uma morte gloriosa. Este Drácula não tem uma dimensão trágica e é um monstro, porque se opõe fortemente aos valores da sua época, mostrando, mais uma vez, a flexibilidade do

⁴⁸¹ Ver Anexo 20: Figuras 20 e 21, p. 218.

vampiro e como a definição de “monstro” tem a ver com a transgressão de normas sociais. Na América dos anos 30, o viajante e o estrangeiro são os inimigos. O Drácula de Lugosi é um estranho, um estrangeiro com sotaque e até as suas roupas são pouco usuais para o dia-a-dia de um ser normal. Este é o primeiro Drácula que não parece um monstro, pois não tem as presas caninas e tem uma aparência basicamente humana. Dessa forma, quer que o amemos, que não sintamos por si repugnância. Ele acaba por ser o espelho da Depressão americana que assolava toda a população na altura e acaba por ser um monstro por causa dessa associação.

4.5.2 Vampiros, vampiros, vampiros: a propagação do tema

 os finais dos anos 40 do século XX, o tema do vampirismo entra numa fase de decadência que só termina quando o estúdio inglês Hammer Films compra os direitos à Universal e produz *Horror of Dracula*⁴⁸², de Terence Fisher, em 1958, o primeiro de uma série de filmes sobre o vampiro. O produtor Anthony Hinds, o realizador Terence Fisher, o argumentista Jimmy Sangster e os actores Christopher Lee (Drácula) e Peter Cushing (Van Helsing), actores sérios e respeitados pelo público, uniram esforços para recriar uma versão do livro que fizesse sentido e atraísse as audiências nos anos 50-60. O realizador não leu a obra de Stoker enquanto filmava a película e admitiu mais tarde que “I think my greatest contribution to the Dracula myth was to bring out the underlying sexual elements in the story.”⁴⁸³ Assim que o filme foi exibido, as pessoas começaram a aperceber-se que o verdadeiro horror de Drácula estava relacionado com a sua violência sexual e o desejo caótico que catalisava. A moral, na obra de Stoker, sobrepunha-se à sexualidade, o que não acontecia neste filme, onde os valores familiares são valorizados. O poder regenerador da Lua é aqui desenvolvido e Lee não tem sotaque como Lugosi, vivendo rodeado de luxo e ostentação, num castelo decorado em tons modernos para a época. Aparecem também as presas caninas, desenvolvendo-se assim uma relação mais íntima entre predador e presa.

Christopher Lee dava aqui início a uma carreira como um dos mais importantes actores de filmes de terror, repetindo, em muitos deles, a temática do vampirismo: é o caso de *The Brides of Dracula* (1960), de Terence Fisher, e *Scars of Dracula* (1971), de Roy Ward Baker. Com o cinema a cores, Lee dá novo fôlego à personagem pela animalidade e erotismo, violência e sexualidade retratados. A sua interpretação de Drácula serviu de modelo durante as décadas seguintes, relegando Lugosi para segundo plano.

Com os Estúdios Hammer, Drácula deixa de ser apenas uma figura entre os monstros do cinema, destacando-se desse grupo. O poder dos filmes passava agora não só pela exploração sem tabus da sexualidade, mas também pela tensão entre essas imagens e a moralidade, revelando algo proibido e sugerindo mais que mostrando. Além disso, começa com este filme a procura do verdadeiro sentido de Drácula nos nossos dias. A religião tem um papel cada vez menor nestas histórias, o conde começa a humanizar-se e vemos-lhe uma outra faceta: conhecemos os seus medos, as suas vulnerabilidades e as suas motivações, que, em grande medida, são motivações humanas como o desejo, o amor ou a vingança. Os

⁴⁸² Ver Anexo 24: Figura 27, p. 220.

⁴⁸³ *Apud* William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, what becomes a legend most*, p. 21.

filmes dos Estúdios Hammer revitalizaram a figura de Drácula, recriando-a e criticando a sociedade vitoriana, mostrando que, por um lado, o vampiro é uma figura do Mal, mas, por outro, é apresentada a ideia que o Mal existe, quando os desejos e instintos naturais da humanidade são reprimidos.

As inovações tecnológicas dos anos 60 e posteriores, sobretudo, com o advento da cor, também levaram a um revivalismo dos filmes de terror e o sangue dos filmes de vampiros ganhou nova vida. Além disso, com a atenuação da censura cinematográfica dos finais dos anos 60 (o Código de Produção de 1934, que procurava censurar cenas explícitas de comportamentos “moralmente degradantes” – como cenas de sexualidade não heterossexual e violência – foi anulado em 1968) muitos filmes deram nova expressão a questões que os filmes de terror e de vampiros levantavam.

Em 1974, *Blood for Dracula*, de Paul Morrissey, liga-se de forma especial à arte e à cultura popular ao estreiar, nos EUA, com o título *Andy Warhol's Dracula*. O filme acaba por ser uma espécie de sátira à figura do Conde, mostrando a sua inadequação aos tempos modernos e defendendo que não nos devemos agarrar ao passado para resolver os problemas do presente, problemática central na Literatura Gótica. O Drácula de Udo Kier representa a fragilidade da identidade humana e é uma sombra do vampiro poderoso recriado por Christopher Lee. O filme tem uma beleza visual muito especial, com muitos contrastes de cores, e, paradoxalmente, torna Drácula uma figura contemporânea, ao mostrar como ele é obsoleto no mundo moderno. No fundo, Drácula não é mais que uma personagem representada pelo próprio conde. O vampirismo, aqui, parece ser uma doença genética e perpassa uma ideia de decadência, perda e desolação, tudo girando em redor do tema da perda do passado, nomeadamente, dos valores e tradições do século XIX.

A partir da década de 1970, a figura de Drácula torna-se constante no cinema e na literatura contemporâneas. Em 1974, Dan Curtis produziu um filme para a televisão com Jack Palanc como protagonista, *Dracula*, que foi um dos primeiros filmes a mostrar o vampiro como uma figura romântica e não apenas como um predador. A revolução sexual e cultural, o *flower power*, e toda a década de 70, permitiram também outra abertura ao tema e a sua ligação à sexualidade e violência.

Coube aos actores Frank Langella, George Hamilton e Vincent Price recuperarem o papel de Drácula, conferindo-lhe mais sensualidade, romantismo e carisma. *Dracula*⁴⁸⁴, de John Badham, em 1979, apresenta-nos um Frank Langella jovem e sedutor, no papel de um vampiro charmoso e irresistível, extremamente calmo e impassível. O filme inverte alguns papéis (nomeadamente, os de Lucy e Mina) e desenvolve algumas relações familiares inexistentes na obra de Stoker, a sua principal fonte, mas os aspectos centrais do mito (a associação a animais como as ratazanas, os morcegos ou lobos, e os poderes sobrenaturais) aliados a uma suavidade de cores, um tom onírico e um Frank Langella, cuja presença domina o filme, conferem-lhe um lugar na história da filmografia de vampiros. As mudanças radicais na história servem a crítica social desejada, sobretudo no que às mulheres dizia respeito, pois as transformações de Mina e Lucy permitem-lhes a fuga ao controlo paternal e masculino, uma emancipação e liberdade que não lhes era permitida quando eram humanas e que vai acabar por ser reprimida com a sua destruição.

⁴⁸⁴ Ver Anexo 30: Figura 33, p. 229.

Em *Love at First Bite*⁴⁸⁵ (1979), Stan Dragoti traz-nos um Drácula amável, contemporâneo e imprevisível, a dançar numa discoteca, num misto de comédia e farsa. Hamilton parodia o Drácula de Lugosi e torna a sua personagem numa figura simpática que acredita no romance, que é um sedutor, mas que se sente desfasado no tempo e obsoleto. *Love at First Bite* pode ser considerado uma comédia romântica com um vampiro afável a afirmar “in a world without romance, it’s better to be dead (...) If you can only have romance with the undead, then romance is dead.” O filme transmite um certo sentido de nostalgia por um passado perdido e os valores românticos apresentados parecem obsoletos, só fazendo sentido num mundo perfeito e imaginário.

Pouco a pouco, o tema do vampirismo no cinema difundiu-se pelo mundo inteiro, com vários filmes a abordarem o tema de forma mais ou menos séria. No México, por exemplo, Fernando Méndez estreia, em 1955, *El Vampiro*; em França, Roger Vadim adapta a obra *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, um dos grandes clássicos da literatura vampírica, no seu filme *O Sangue e a Rosa*, de 1960; em 1967, o famoso realizador Roman Polanski abordaria o tema com humor em *The Fearless Vampire Killers (Por Favor Não Me Mordam o Pescoço)*, num filme que tem a macabra curiosidade de “matar” a atriz e esposa de Polanski, Sharon Tate, de uma forma que adivinha o seu assassinato às mãos de Charles Mason.

Nos anos 80, as histórias de iniciação na sexualidade e vampirismo, e o terror no geral, cruzam-se com audiências mais jovens, como em *Once Bitten* (1985), *Vamp* (1986) e *Fright Night* (1986), onde se começa já a aflorar o tema da homossexualidade entre vampiros. *The Lost Boys*⁴⁸⁶ (1987), de Joel Schumacher, podia ter explorado melhor os conflitos da adolescência, mas acaba por perder-se num estilo confuso, com momentos de comédia, terror e efeitos especiais à mistura. A atracção de Michael pelo grupo de vampiros é uma metáfora da atracção dos adolescentes pelo caminho da droga e do alcoolismo, representado pela iniciação pelo sangue. A liberdade aparente do grupo de vampiros – tão sedutora e atractiva para os jovens – é uma ilusão, pois todos devem obediência ao seu “pai” e criador. Schumacher pretendia captar as audiências mais jovens, num filme de vampiros para adolescentes, mas falha no seu propósito ao limitar o filme à relação entre uma família e um culto de vampiros, não desenvolvendo as relações interpessoais ou as personagens dos vampiros suficientemente. Uma das suas principais características acaba por ser a introdução do “meio-vampiro”, um ser humano que foi mordido, mas que ainda não se transformou completamente e pode ser “curado”. É o que acontece a Michael e Star com a destruição do patriarca dos vampiros.

Alguns vampiros da sétima arte ou da literatura são exemplo do que Day chama de vampiro “pós-humano”. É o caso do já referido *Martin* (1976), de *The Hunger* (1983), e *The Addiction* (1996). Estes vampiros são, nas palavras de Day, “self-alienated, fragmentary beings who cannot define their own identities, feral intellects without a capacity for empathy or an ethic beyond need.”⁴⁸⁷, ou seja, seres egoístas e obcecados com o sexo, droga, álcool ou outros vícios. Eles não se debatem com questões éticas, nem têm almas atormentadas. No final do século XX, o indivíduo mergulha numa sociedade cada vez mais complexa

⁴⁸⁵ Ver Anexo 31: Figura 34, p. 229.

⁴⁸⁶ Ver Anexo 33: Figura 36, p. 230.

⁴⁸⁷ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, what becomes a legend most*, p. 81.

e exigente e o vampiro acaba por ser usado para reflectir sobre questões de identidade individual, que preocupavam as sociedades metropolitanas do fim do milénio, e que ainda nos continuam a inquietar.

Em *The Hunger*⁴⁸⁸, Tony Scott conduz Catherine Deneuve, David Bowie e Susan Sarandon numa versão estilizada da obra com o mesmo nome do escritor Whitley Strieber. Para muitos, o livro de 1981 é considerado uma nova versão de *Carmilla*, de Le Fanu, pela relação de contornos lésbicos entre as personagens Miriam Blaylock e Sarah Roberts, interpretadas por Deneuve e Sarandon. Strieber imagina que os vampiros são uma raça paralela, fisicamente muito semelhantes aos seres humanos, como explica Nina Auerbach: “another species, living right here all along. An identical twin of humanity, but a twin glowingly superior, self-regenerating, attuned to the laws of history through surviving the repeated rise and decline of empires.”⁴⁸⁹ Como Weyland, Miriam é a última sobrevivente da sua espécie, uma vampira solitária, mas, ao contrário de Weyland, ela lembra-se do seu passado e dos outros membros da sua espécie.

Além disso, Miriam não despreza a humanidade, desejando a sua companhia e, sobretudo, procurando um companheiro com quem partilhar a imortalidade, mas, para isso, tem de resolver o problema do envelhecimento dos seus amantes. Para tal, seduz uma cientista que procura o segredo da imortalidade, mas que também não consegue resolver o problema. Apesar de ancestral, Miriam é um ser moderno e tem uma existência estética e “boémia”. O vampiro, aqui, acaba por servir de metáfora para o consumidor compulsivo. A arte, para Miriam, é desconexa, pois ela só a utiliza para decoração. Miriam é um predador narcisista, que simboliza todo o glamour dos anos 80. Para Nina Auerbach, Miriam

...epitomizes the glamour of the 1980s, subordinating history to seductive objects; jewellery, furniture, lavish houses in glamorous cities, leather clothes. Responding to the success stories of her consuming decade, Miriam lives through her things. She kills, not with her teeth, but with her jewelery, an ankh that hides a knife. (...) Vampires in *The Hunger* are not their powers, but their assets.⁴⁹⁰

Se, na obra de Strieber, a (pouca) superioridade dos humanos prevalece – através da crença num amor espiritual entre Sarah e o seu marido, Tom –, no filme, o vampiro é a figura dominante, pois nada o consegue deter: “once one is infected, nothing can stop the hunger.”⁴⁹¹ Jules Zanger refere que, na adaptação cinematográfica, a revelação do vampiro como o Outro é acentuada pela aparência dos actores, seres belos e atraentes, que escondem algo terrível: “Deneuve’s beautiful mouth grimacing to reveal her growing incisors discloses to us one true face of the Other; that double shift, from hypocrisy to authenticity on the part of the vampire, from illusion to knowledge on the part of the victim, remains an essential appeal of the vampire legend, old or new.”⁴⁹²

Com *The Addiction*, treze anos depois, Abel Ferrara volta a relacionar o catolicismo ao vampirismo, numa história sobre aceitar a responsabilidade do que fazemos. O facto de ser filmado a preto e branco acentua o didactismo do filme e a crença num mundo espiritual. A personagem principal, Kathy, estudante

⁴⁸⁸ Ver Anexo 32: Figura 35, p. 230.

⁴⁸⁹ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.57.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, what becomes a legend most*, p. 93.

⁴⁹² Jules Zanger, “Metaphor into Metonymy: The Vampire next door” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 26.

de Filosofia, torna-se vampira e submete-se ao mundo de violência e sangue que lhe é inerente, mas acaba por ser salva pela religião, ao aceitar Cristo e reconhecer uma existência espiritual. Como veremos, para Coppola, a salvação será feita pelo amor; para Ferrara, é feita pela comunhão com Cristo. “Ferrara makes clear that if we accept the notion of the dark side and Evil, we will have to turn the light and God to escape the abyss”, afirma Day.⁴⁹³

Em 1987, Kathryn Bigelow realiza *Near Dark*⁴⁹⁴, um dos primeiros filmes em que o caçador de vampiros é também um vampiro. O filme fala sobre uma banda de vampiros que percorre o país numa carrinha. Atraído por um dos membros femininos da banda, um rapaz, Caleb, torna-se vampiro, mas é incapaz de atacar pessoas para se alimentar. Eventualmente, é salvo pela sua família e volta à humanidade, o mesmo acontecendo à sua amada, Mae, que se volta contra a sua família de vampiros por amor a Caleb. O triunfo do Bem é claro. Aqui não há ambiguidades e tudo se passa num ambiente contemporâneo. O vampirismo é, mais uma vez, desmistificado, sendo o resultado de uma doença de sangue e não de uma transformação sobrenatural. As semelhanças entre os vampiros e os humanos são enfatizadas, sobretudo pela comparação das duas famílias, a vampira e a humana. A família de vampiros é composta por pessoas do século XIX, sobretudo, os primeiros colonos europeus do oeste americano. São repelentes e desprezíveis, apesar de serem apenas seres normais que cederam aos seus instintos assassinos. Eles interagem como seres humanos, como a família de Caleb, com severidade, mas com instintos maternos e protectores. Uma é a família que tememos e a outra a que idealizamos, mas ambas fazem parte de nós. Para David Punter e Glennis Byron, “Demonic vampire communities function as a metaphor for the contemporary dysfunctional family and are set against, and vanquished by, ‘good’ human families.”⁴⁹⁵

Mais recentemente, *Bram Stoker’s Dracula* (1992), de Francis Ford Coppola, *Interview with the Vampire* (1994), de Neil Jordan, e *Shadow of the Vampire* (2001), de E. Elias Merhige, passaram a ocupar um lugar de destaque na filmografia sobre vampiros. O advento do som e da cor deram ao vampiro uma vida própria e ele chega aos dias de hoje com novas histórias, novas explicações e novas facetas, apoiadas por uma literatura cada vez mais audaz e transgressora. O cinema dos nossos dias, com a sua panóplia de efeitos especiais, dá ainda uma nova vida à figura do vampiro, provando como as facetas e os temas, que lhe podemos atribuir, são quase infinitos. “Nostalgia and transgression are two seemingly opposed yet inseparable aspects of Gothic rewriting, as they are both defined by the desire to re-create stories, situations, or identifications. In the literal rewritings of existing stories, films, or music, both tendencies are apparent”⁴⁹⁶, considera Isabella van Helferen e, de facto, os constantes remakes de filmes do passado e as novas visões e narrativas góticas revelam alguma nostalgia por tempos melhores e actualizam as temáticas associadas ao terror e ao horror, despertando nos espectadores sentimentos sublimes, pelas sugestões que são constantemente feitas. As ambivalências e dicotomias do Gótico continuam a atrair os espectadores às salas de cinema e, da década de 90 em diante, um conjunto de filmes, encabeçados pelo *Dracula*, de Coppola, abrem uma nova geração de filmes de vampiros.


⁴⁹³ *Idem*, p. 104.

⁴⁹⁴ Ver Anexo 34: Figura 37, p. 231.

⁴⁹⁵ David Punter & Glennis Byron, *The Gothic*, p. 271.

⁴⁹⁶ Isabella van Elferen (ed.), *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, p.3.

4.5.3 Os anos 90 e o novo milênio

 uando a obra de Bram Stoker, *Dracula*, foi publicada, o vampiro era visto como um ser solitário e um inimigo da humanidade, que, naquela altura, representava os medos da sua sociedade: o medo dos estrangeiros, o medo da emancipação e sexualidade femininas, o medo das doenças sexuais, como a sífilis – que se pensava também vir do estrangeiro –, ou a tensão da luta entre a burguesia e a nobreza, com a ciência a ser aqui encarada como um dos principais meios para atacar Drácula. O Drácula de Stoker foi a principal inspiração para os primeiros cineastas que quiseram adaptar ao cinema a figura do vampiro, e dominou quase todo o século XX. Em 1992, a história ganhou uma nova adaptação cinematográfica pela mão de Francis Ford Coppola. O seu *Bram Stoker's Dracula*⁴⁹⁷ contou com as excelentes interpretações de Gary Oldman e Winona Ryder a darem uma dimensão trágico-romântica ao mito do vampiro.

Bram Stoker's Dracula é o filme de vampiros mais caro e o mais bem sucedido até à data. O filme foi considerado uma excentricidade, mas o estilo opulento e visualmente estimulante conferem-lhe muito do seu valor, ao ponto de William Patrick Day considerar que “*Bram Stoker's Dracula* could easily have been a silent movie.”⁴⁹⁸ As influências recebidas não vieram só de Stoker, mas de todo o imaginário cultural sobre o vampiro, o que levou a que a história não fosse totalmente fiel ao livro, apesar de Coppola tentar recuperar e actualizar os valores da obra de Stoker. Christopher McGumigle considera que o filme esbate os contornos homoeróticos, que tornaram a obra original tão ousada e, para muitos críticos, o filme acaba por ser mais um romance negro que um filme de terror, muito devido à familiaridade e simpatia que sentimos por aquele vampiro: “he is too familiar, and familiarity cannot breed terror”⁴⁹⁹, “Francis Ford Coppola’s *Bram Stoker's Dracula* (1992) was called by some critics ‘sentimental, not scary’, precisely because it grafted a romantic reincarnation love story (not present in the Stoker original) to the story of the bloodsucking aristocrat.”⁵⁰⁰, afirma Harry Benshoff. Fred Botting chega ao ponto (para nós, exagerado) de considerar que o Drácula de Coppola é “The end of Gothic”⁵⁰¹. Para este autor, Coppola mistura as lendas do Príncipe Vlad com o Drácula da literatura, exacerbando o romance entre Mina e Drácula e deixando tudo o resto para segundo plano. Já William Patrick Day considera que *Love at First Bite* (1979, com George Hamilton), *Dracula* (1979, com Frank Langella) e o Drácula de Coppola marcam o retrato de Drácula como herói romântico, pois, nos três, a relação de Drácula e Mina é o ponto central da história, procurando-se o equilíbrio entre o Bem e o Mal, o sexo e a violência, através do amor:

In these movies, the fear and terror figured in *Dracula* are no longer the threat of the spiritual predator, the morbid seducer, or even the chaos of sexual desire; sexuality is barely an issue. These movies are about the relationships between men and women and the fate of romance in the

⁴⁹⁷ Ver Anexo 86: Figuras 88 e 89, p. 259.

⁴⁹⁸ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 75.

⁴⁹⁹ James Craig Holte, *Dracula in the Dark: The Dracula Film Adaptations*, p. 119.

⁵⁰⁰ Harry Benshoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, p. 258.

⁵⁰¹ Fred Botting, *Gothic*, p. 177-180.

contemporary world. (...) these movies characterize romance as both an ideal and the centre of the chaos underlying our world.⁵⁰²

O próprio Coppola assume que desejava reinventar Drácula. O seu objectivo era dar voz a todas as personagens e fazer “a women’s movie, as opposed to a Victorian guys movie, where the Victorian guys go out and get the bad guy.”⁵⁰³ Talvez seja isso que explique o romantismo do filme, que acentua a dimensão trágica de Drácula e é intensificado pelo slogan *Love Never Dies* e a canção de Annie Lennox, na banda-sonora do filme, *Love Song for a Vampire*⁵⁰⁴. A referência ao “rio da princesa”, onde a esposa de Drácula se terá suicidado, é uma fonte do Drácula histórico, não mencionada na obra de Stoker, mas que ajudou à humanização da personagem.

No filme de Coppola, a própria masculinidade de Drácula é posta em causa. Ele abandona a sua esposa, a principal ligação à sua masculinidade, para ir lutar contra os seus inimigos, e isso vai levar à sua maldição e transformação em vampiro. Ele é, duplamente, o último da sua espécie, por ser o último da sua família e o último vampiro e essa solidão, pouco explorada na obra de Stoker, também acaba por servir o objectivo de Coppola em tornar o seu Drácula mais trágico.

Drácula torna-se vampiro pelo seu próprio desejo e não como o vampiro tradicional. Reflectindo a sua ambiguidade (nomeadamente, sexual), o vampiro sofre algumas metamorfoses, assumindo várias formas. A primeira representação de Drácula é a figura que Christopher McGumigle designa de Dragula, uma versão efeminada, homossexual, travesti, de Drácula, que defronta Jonathan Harker no seu castelo. Quer Stoker, quer Coppola retratam Drácula como um cavalheiro aristocrático idoso. A representação e caracterização de Dragula conferem-lhe uma maior ambiguidade sexual. Na Transilvânia, Drácula existe apenas como Dragula e esta forma quase não surge fora do seu castelo. Quando morde Lucy, é na forma de lobo que a ataca. Nesta outra forma, um ser semelhante a um lobisomem, Drácula assume a sua masculinidade. Aquele ser selvagem representa a sexualidade humana descontrolada, a abolição das fronteiras entre homem e animal. De acordo com Pascale Krumm,

Lycanthropy and its potential for contamination reinforce the theme of an unleashed and uncontrollable (bestial) nature. (...) The werewolf is typically a creature of horrid un-repression, releasing base animal instincts that form the basis for higher passionate desires. The ‘Wild Thing’ expresses this repressed sexual aggression that Dragula’s emasculated form cannot unleash. It is a creature of pure id instinct, searching for food and reproduction, both combined into the vampire’s bite. (...) The beast is ultimately not inhuman, but truly human, man liberated from all physical, social and cultural inhibition.⁵⁰⁵

No entanto, outra forma evolui, a do Príncipe Vlad, a mais sociável das três e a que serve para Drácula seduzir Mina. O Príncipe Vlad aparenta ser heterossexual, romântico, sensível, livre da brutalidade de Dragula e da animalidade do ser selvagem.

⁵⁰² William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, what becomes a legend most*, p. 68.

⁵⁰³ *Apud* Christopher McGumigle, “My own vampire: The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola’s *Bram Stoker’s Dracula*”, in *Gothic Studies*, vol. 7, number 2, p. 172.

⁵⁰⁴ Ver Anexo 87: Canção 1, p. 260.

⁵⁰⁵ Pascale Krumm, “Metamorphosis as Metaphor in *Bram Stoker’s Dracula*” In *Victorian Newsletter*, 88, p. 9.

Coppola coloca as suas personagens a agirem e interagirem em espaços decorados num ambiente vitoriano e a experimentarem as inovações tecnológicas da altura. Além disso, mostra-nos uma sociedade obcecada pelo sexo, dando-nos um ambiente visualmente erótico e quente, sobretudo através da personagem Lucy, e a relação com as doenças não foi esquecida. De facto, o termo “nosferatu” (do grego *nosophoros*, que significa ‘portador de pragas’) está ligado à crença que os vampiros espalham doenças, incluindo a tuberculose e a sífilis, cujos sintomas fazem lembrar os de um ataque de um vampiro. Cada época tem as suas pragas e a dos finais do século XX foi a SIDA (e ainda é), que atacava inicialmente, sobretudo, a população homossexual com particular violência e substituiu a sífilis do romance de Stoker.

Com o propagar do vírus da SIDA nos anos 90, e uma consequente reacção contra os excessos da sexualidade e drogas, o poder de influência destas histórias torna-se ainda mais pertinente. Em 1983 havia apenas cerca de 800 casos documentados de SIDA nos EUA e o acrónimo só foi inventado cerca de 1982. O público conhecia pouco a doença, até que se soube que o famoso actor Rock Hudson estava a morrer com SIDA. Para o final da década de 80, mais de 26000 americanos já tinham morrido dessa doença e seu desenvolvimento, nos anos 80, põe em causa a famosa afirmação de Reinfiel “The blood is the life”, pois, agora, o sangue é sinal de doença e morte. Em *Children of the Night* (1992), de Dan Simmons, a doutora Kate Neuman mostra como o sangue volta a ganhar força por causa da SIDA: “Blood has – until recent decades – been the source of superstition and awe...Now, with AIDS, it’s regaining that terror and mystery.”⁵⁰⁶ O tema da contaminação permanece ambivalente no Gótico dos anos 90 do século XX e a ligação SANGUE-SEXO-SIDA percorre o filme de Coppola, sobretudo nos planos em que vemos a análise das células sanguíneas contaminadas. A sexualidade surge assim associada à morte e à violência, ameaçando romper todas as fronteiras, tal como o vampiro. Richard Davenport-Hines fala a propósito destas ligações, realçando a sua pertinência pelo desenvolvimento do vírus da SIDA:

Blood provides the chief metaphor in vampire art. Together with spunk it links life, or sex representing life-affirmation, with death. This link acquires emphatic and implacable connotations with the identification in the early 1980s of HIV, the human immunodeficiency virus transmissible by exchange of bodily fluid. (...) Coppola reflects the compassionate liberal’s sentiments about persons with AIDS: his vampire is not an aristocratic tyrant, vicious libertine, beast or demon, still less uncanny or hateful, but accessible, sympathetic and even sentimental.⁵⁰⁷

Neste filme, Drácula é mais uma vítima que um demónio e tirano, é menos libertino e mais sentimental. O seu vampirismo não advém de nenhum pacto com o Diabo, mas sim da sua revolta contra a Igreja por negar o descanso eterno à sua amada por esta se ter suicidado, quando pensou que ele tinha morrido em batalha. O filme tem uma abordagem mais humana ao vampirismo, baseada no amor, tolerância e compreensão. O vampiro já não é só “o Outro” e Drácula desempenha, no filme de Coppola, várias facetas: é o herói e o vilão, heterossexual e homossexual. As audiências, por seu lado, vão identificar-se com o monstro, que é reprimido por uma sociedade cruel. Se, na obra de Stoker, a destruição de Drácula está a cargo dos homens (Quincey Morris e Jonathan Harker), no filme, eles são relegados para segundo plano e

⁵⁰⁶ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 179.

⁵⁰⁷ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p.358.

esse papel está a cargo de Mina, que acaba por matar Drácula por compaixão e amor, para libertar o seu espírito do sofrimento e dar-lhe a paz que ele tanto deseja, num final que muitos viram como pouco emocionante.

Day considera que “For both Stoker and Coppola, the power of love lies in sacrifice, in surrendering ourselves for others.”⁵⁰⁸, mas esta abordagem foi criticada por Fred Botting, no seu *Gothic*, que considera que o horror gótico foi transformado num romance sentimental:

In moving from horror to sentimentalism, Coppola’s film, appropriately enough for the ‘caring 90s, advocates a more humane approach to vampirism, one based upon love, tolerance and understanding. Dispensed by and embodied in the figure of woman, the values attempt to replace horror and violence, not so much with laughter and parody but with care and mercy, exemplified by the concerned killing of Dracula.⁵⁰⁹

Esta visão de compaixão e tolerância para com este monstro torna Drácula num herói trágico no filme de Coppola. A redenção de Drácula é feita por amor a Mina, que compreende a sua inquietação, amando-o e desejando-o verdadeiramente e não se reduzindo a uma figura maternal ou uma inspiração para os homens à sua volta. Ela não age contra sua vontade, nem sente pena de Drácula, à maneira cristã, como na obra de Stoker: “Romance becomes the route to spirituality and affirms the possibilities of human transcendence through a love that is mortally ennobling because it is deeply painful.”⁵¹⁰ Drácula é tratado por Mina – e por Coppola – como se de um ser humano se tratasse e esse é um dos principais aspectos que afastam o filme do livro de Stoker, mas que não invalidou o enorme sucesso alcançado.

Coppola mantém o tom diarístico do livro, mas acentua algumas características de Drácula menos exploradas na obra de Stoker, nomeadamente a sua sombra, que parece viva, a ausência de reflexo e a sua capacidade para andar de dia. O desejo de tornar o filme muito parecido com a obra literária em que se inspirou passa também pelo empréstimo de muitas falas. Além disso, como o lançamento do livro de Stoker coincide com o início do cinema, Coppola decidiu usar apenas os efeitos especiais que podiam ser feitos também naquela época. A preocupação com cenários e guarda-roupa foi levada ao pormenor de se querer um todo unido, que funcionasse como uma nova personagem. O filme ganha uma nova dimensão artística pelo desejo de retratar, em algumas cenas, obras de artistas reconhecidos, nomeadamente, Klimt, Doré e Cocteau. *Beauty and the Beast*⁵¹¹ (1946), do poeta, argumentista e pintor francês Cocteau, influenciou profundamente Coppola, pelo desenvolvimento de uma história de amor entre uma jovem e um monstro, e sobre a redenção pelo amor, como acontece com Mina e Drácula.

Coppola também desejou reproduzir o famoso quadro de Klimt, *The Kiss*⁵¹² (1907-08), por simbolizar a fusão do este-oeste, e conseguiu-o na cena da morte de Drácula, através do guarda-roupa e da cinematografia. Também tentou reproduzir o quadro de Gustave Dore (1832-1883), *Etching*⁵¹³ (1863), com

⁵⁰⁸ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 79.

⁵⁰⁹ Fred Botting, *Gothic*, p. 179.

⁵¹⁰ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 75.

⁵¹¹ Ver Anexo 88: Figura 90, p. 260.

⁵¹² Ver Anexo 89: Figura 91, p. 261.

⁵¹³ Ver Anexo 90: Figura 92, p. 261.

as noivas de Drácula a envolverem-se como a aranha envolve a jovem da ilustração do pintor francês, famoso sobretudo pelas suas ilustrações de obras como *A Divina Comédia* ou *Don Quixote*. *Inferno*⁵¹⁴ (1861) acaba por justificar a escolha de Coppola, pela associação daqueles demónios alados ao morcego e ao vampiro.

Até à data, foram realizados centenas de filmes que abordam a temática do vampiro e não é nossa intenção fazer aqui um inventário exaustivo desses filmes. No entanto, era inevitável falar das adaptações filmicas das obras de Anne Rice. Em 1994, Neil Jordan adapta *Interview with the Vampire*, o primeiro volume das *The Vampire Chronicles*, com Tom Cruise, Brad Pitt e Antonio Banderas, e, em 2002, Michael Rymer adapta *Queen of the Damned*⁵¹⁵, com Stuart Townsend e Aalyah. No entanto, a maioria dos críticos é da opinião que nenhum dos filmes faz jus às obras literárias que os inspiraram. Apesar do carisma e fama dos actores envolvidos no projecto e da canção dos Guns n' Roses, *Sympathy for the Devil*⁵¹⁶, terem ajudado à sua fama, o filme de Jordan foi muito criticado pelo excesso de sangue e violência que retratava, com um Tom Cruise pouco credível como Lestat. A famosa cena da ratazana a ser espremida provocou a repulsa não só a Louis, mas também a muitos espectadores. A dimensão do filme e o seu tom algo monocórdico acabaram por desiludir os fãs. As alterações à história do livro também não ajudaram: a família de Louis é substituída por uma esposa, inexistente no livro; Claudia surge mais uma adolescente que uma criança; a viagem pela Europa é praticamente reduzida à estadia em Paris; Armand passa de adolescente a homem viril e a sua relação com Louis é muito simplificada; os antecedentes de Lestat, nomeadamente a presença do seu pai, são ignorados, o que retira complexidade à personagem. De qualquer forma, polémicas à parte, *Interview with the Vampire* tem o mérito de ter relançado os filmes sobre vampiros de tom mais clássico, com a recriação de uma época e do vampiro humanizado, romântico e nostálgico, como Louis, tradicional, pérfido e maléfico, como Lestat, ou manipulador e ancestral, como Armand.

Queen of the Damned pretendeu ser a sequência de *Interview with the Vampire*. Lestat rejuvenesce com o actor Stuart Townsend, sem comparações com a personagem interpretada por Tom Cruise, numa adaptação muito livre da obra de Rice, que mistura elementos do livro com o mesmo nome e da verdadeira sequência literária de *Interview*, *The Vampire Lestat*. Cansado de viver na escuridão, Lestat decide saltar para a fama como uma estrela de rock e viver entre os mortais, procurando descobrir as origens dos vampiros. No livro de Rice, é-lhe explicado que, em 4000 a. C., o espírito Amel, zangado com a rainha egípcia Akasha, por esta castigar quem o conjurava, provoca a sua morte e entra no seu corpo, tornando-a na primeira vampira. Daí em diante, sempre que Akasha partilhava o seu sangue com alguém, essa pessoa tornava-se vampira e assim sucessivamente, espalhando a presença de Amel pelo mundo.

No filme, a história é bastante simplificada, apresentando Akasha como a rainha dos vampiros que, junto com o seu rei, Enkil, governaram o antigo Egipto até decidirem tornar-se estátuas vivas e entrarem numa espécie de hibernação. A falecida cantora Aalyah interpreta uma rainha dos malditos muito poderosa e sensual, que mata com um mero olhar, à distância, sem precisar do contacto físico dos outros vampiros. O

⁵¹⁴ Ver Anexo 91: Figura 93, p. 262.

⁵¹⁵ Ver Anexo 92: Figuras 94 e 95, p. 262.

⁵¹⁶ Ver Anexo 93: Canção 2, p. 263-264.

filme tem um ritmo muito mais acelerado que a sua prequela e levanta a velha questão da imortalidade. Além disso, contém alguns momentos de violência gráfica impressionantes, nomeadamente a cena da praia repleta de cadáveres, e ganha muito com a banda sonora, onde o *heavy metal* confirma a sua associação ao Gótico e ao vampirismo, com a colaboração de bandas como os Linkin Park e os Korn.

Já no século XXI, continuam a estrear filmes sobre vampiros com enorme sucesso. A trilogia *Blade*⁵¹⁷ também ganhou muitos adeptos. Baseados numa personagem de Banda Desenhada, os filmes alcançaram muito sucesso com um dos poucos vampiros interpretados por um actor negro, Wesley Snipes. Meio-mortal, meio-imortal, Blade é um vampiro com quem simpatizamos. Ele luta contra os seus instintos, não mata humanos para sobreviver e quer vingar a morte da sua mãe, uma causa nobre que humaniza a personagem. Blade luta com uma equipa de humanos, num combate em que a mitologia e a tecnologia voltam a medir forças. Ele não é um ser totalmente solitário, apesar de ser único por ser híbrido, meio-vampiro. *Blade Trinity* apresenta um Drácula que pode andar de dia, e que, na sua verdadeira forma, é um ser Grotesco e monstruoso. Trata-se de um autêntico predador que mata indiscriminadamente. O filme tem um tom moderno e contemporâneo, com as últimas tecnologias e a ciência a misturarem-se com mitos ancestrais. Por exemplo, estes vampiros criaram uma espécie de “fábrica” de sangue, um banco de sangue, onde sem-abrigos e vagabundos capturados alimentam as suas necessidades, num hábito mais lucrativo que matar todos os dias uma vítima. O imaginário cristão não é desenvolvido e, no final, é a ciência que mata Drácula – um vírus desenvolvido por humanos.

Também *Underworld*, de 2003, e a sua sequência, *Underworld: Evolution*⁵¹⁸, de 2006, ambos de Len Wiseman, foram muito bem sucedidos, em grande medida devido ao carácter *sexy* dos protagonistas, à panóplia de efeitos especiais que cativam o espectador e às alterações feitas à mitologia do vampiro. A ligação entre mortais e imortais, a relação intrínseca entre vampiros e lobisomens, o aspecto extremamente Gótico de ambos os filmes, com incidência especial em cenários obscuros e nocturnos e numa mistura de tecnologia com mitologia, aliados à ideia de que o primeiro vampiro e o primeiro lobisomem descendem de um humano, conjugam-se para tornar estes filmes bastante interessantes para apreciadores do género.

Underworld e a sua sequência são filmes violentos, que ligam o vampiro ao lobisomem, ambas personagens com raízes na humanidade perdida. Alexander Corvinus, um humano e o primeiro imortal – cujo nome foi baseado numa figura histórica –, foi o pai de dois filhos: Marcus, mordido por um morcego, torna-se o primeiro vampiro; William, mordido por um lobo, torna-se o primeiro lobisomem. Marcus torna-se um vampiro mais primitivo depois de misturar o seu sangue com o dos lobisomens. Este híbrido tem uma aparência semelhante ao conde Orlock, de *Nosferatu*, e o sangue assume aqui uma nova e inédita característica, que fora mencionada brevemente em *The Tale of the Body Thief*, de Anne Rice: tem uma memória genética e, sempre que Marcus morde alguém, adquire todas as memórias dessa pessoa. Além disso, a história tem como herói uma figura feminina, o que é bastante invulgar nos filmes de vampiros. De

⁵¹⁷ A trilogia Blade é constituída pelos filmes *Blade* (1998), de Stephen Norrington, *Blade II* (2002), dirigida por Guillermo del Toro, e *Blade Trinity* (2004), de Goyer. Ver Anexo 94: Figuras 96 e 97, p. 264.

⁵¹⁸ Ver Anexo 95: Figuras 98 e 99, p. 265.

facto, quer na literatura, quer no cinema, predominam os vampiros homens. Aqui, Selene liga-se a um mortal, Michael, o primeiro híbrido, mordido por um vampiro e um lobisomem.

O cinema também desenvolveu o tema do vampirismo como uma doença, como acontece no filme de John Carpenter, *Vampiros*, de 1998, baseado no livro *Vampire\$*, de John Steakley. A história centra-se numa equipa de caçadores de vampiros que persegue o vampiro Valek. Este, à semelhança do Drácula, de Stoker, tornou-se vampiro porque renegou Deus. Valek pretende obter uma cruz que lhe permitirá andar à luz do dia, outro mito muito comum nos filmes de vampiros. O vampirismo é visto como uma doença progressivamente fatal; a personagem Katrina (curiosamente interpretada no filme por Sheryl Lee, a famosa Laura Palmer da série *Twin Peaks*, de David Lynch, em exibição de 1990 a 1991, no canal ABC) vai-se tornando vampira progressivamente, permitindo estabelecer um elo entre os caçadores de vampiros e o vampiro Valek. Quer o livro, quer o filme, pretendem mostrar um regresso a um enquadramento cristão do vampirismo. A Igreja sempre teve um papel menor na destruição dos vampiros, atribuída sobretudo aos populares, e as armas que propunha para esse combate (crucifixo e hóstias) eram as mesmas que utilizava contra as bruxas e o mal em geral. No entanto, algumas obras, quer da literatura, quer no cinema, relacionam a luta contra o vampirismo com um papel mais activo da Igreja. No filme de Carpenter, a frustração do líder Jack Crow para com Deus é transmitida à equipa Team Crow, que trabalha secretamente para a Igreja Católica, numa batalha que é vista como a luta entre o Bem e o Mal, a Igreja contra o Diabo, e que não é conhecida pela população.

Os vampiros são seres totalmente maléficos que aterrorizam e brutalizam os humanos antes de os matarem. No livro, sobretudo, mas também no filme, há um ideal de guerreiro que representa o veterano de guerra do Vietname. Estes caçadores quiseram e procuraram a luta contra os vampiros, por vocação e não por acaso, mesmo sabendo que dificilmente sobreviverão a repetidos encontros com vampiros, daí que um dos valores transmitidos seja o do sacrifício pessoal do herói. No filme, esse sacrifício é particularmente sentido, com quase todos os elementos da equipa a serem mortos pelos vampiros. Carpenter realiza uma obra muito violenta, misto de western e filme de vampiros, que pretende demonstrar toda a raiva destes homens e mulheres que lutam numa tentativa desesperada de recuperar valores tradicionais perdidos. Parece que a violência seria o único caminho a seguir.

Mas, se estes caçadores de vampiros de Carpenter revelam a sua frustração pela violência e sede de sangue, outros filmes ou séries de televisão retratam a figura do caçador de vampiros de forma menos violenta. Traumas e perdas de familiares, amigos e amantes marcam estes caçadores, que pagam caro o seu heroísmo. Quase todos trabalham em segredo, sem recompensas e têm dificuldades de integração numa vida “normal”. Para eles, a normalidade é serem caçadores de vampiros. Mina e Van Helsing são os antepassados dos caçadores actuais, mas personagens como Ellen Ripley e Mad Max também influenciaram muitos caçadores pela redefinição do conceito de herói e pela valorização das figuras solitárias e desvalorizadas que salvam a humanidade, mas nunca chegam a integrar-se nela.

A personagem Van Helsing, imortalizada pelo romance de Stoker, encarna o típico caçador de vampiros, ligado à ciência e à tecnologia para derrotar os vampiros. Mas, tal como aconteceu com a figura do vampiro, também o caçador de vampiros sofreu alterações ao longo dos tempos. O próprio Blade, de que já

falámos, é um caçador de vampiros, mesmo sendo vampiro, o que confere originalidade e profundidade à personagem e acentua os seus conflitos internos. O famoso actor inglês Anthony Hopkins transmitiu seriedade na sua interpretação de Van Helsing no filme de Coppola. Mais recentemente, *Van Helsing*, o filme de Stephen Sommers, de 2004, recupera a figura do caçador de Stoker e leva-o numa viagem à Transilvânia, num filme que mistura figuras como Frankenstein, lobisomens e Drácula. Tal como Carpenter, também Sommers coloca Van Helsing a trabalhar para a Igreja, numa ligação que Stoker não desenvolveu.

A grande novidade nos filmes de vampiros, no entanto, em termos de argumento imaginativo, seria introduzida por *Shadow of the Vampire*⁵¹⁹, no ano 2001, de E. Elias Merhige, que tem a interessante característica de narrar a história da produção do filme mudo *Nosferatu*, de Friederich W. Murnau. As estranhas ocorrências que rodearam a sua rodagem, como o desaparecimento e a morte de alguns elementos da equipa e a crença de que Max Schreck era um verdadeiro vampiro, são abordadas nesta história, assim como as difíceis relações entre o realizador Murnau (que parece ainda mais monstruoso que o vampiro, ao permitir que tudo aconteça), interpretado por John Malkovich, e o actor principal, Max Schreck, representado por um brilhante Willem Dafoe.

Provando como o tema do vampirismo é imortal, *I am Legend*⁵²⁰ (1954), de Richard Matheson, conhece no final de 2007 uma nova adaptação, depois de, em 1964, Sidney Salkow ter assinado *The last man on Earth*, com Vincent Price. Esta nova adaptação, realizada por Francis Lawrence, estreou em Dezembro de 2007 e conta com Will Smith no papel de Robert Neville, o único sobrevivente de uma praga que transformou os humanos em seres semelhantes a vampiros.

I am Legend (1954) foi uma das primeiras tentativas de ligar o vampirismo à ficção científica, pioneira na associação do vampirismo a uma doença, que se espalha pela terra e destrói a humanidade dos humanos. Na adaptação cinematográfica, os perigos da ciência são bem visíveis na evolução de uma suposta cura para o cancro, para um vírus que aproxima os seres humanos de animais irracionais, furiosos e despojados de comportamento humanos. Esta mutação acaba por tornar os humanos em seres meio albinos, sem pêlos, que parecem cadáveres, temem a luz do dia e se alimentam de seres vivos. Apesar de nunca serem referidos como vampiros (são chamados de “dark seakers”, noctívagos), são óbvias as implicações e semelhanças com esse mito. Mais uma vez, os humanos são os culpados pelo que acontece e a fonte do Mal é tudo menos sobrenatural. Neville afirma que “God didn’t do this; we did”⁵²¹ e o filme é um alerta para a destruição dos homens pelos homens. Stephen King, a propósito da primeira versão cinematográfica de *I am legend*, disse que esta nos mostra como “we have met the enemy and he is us”⁵²², ideia já aplicada em *Salem’s Lot*, mas que continua bem actual.

Centrado na figura de Robert Neville, o filme mostra o que somos capazes de fazer para sobreviver e funciona muito bem no retrato de um homem à beira da loucura, desesperado e completamente só. No entanto, mais uma vez, a adaptação cinematográfica fica um pouco aquém da obra literária em que se

⁵¹⁹ Ver Anexo 96: Figura 100, p. 265.

⁵²⁰ Ver Anexo 97: Figura 101, p. 266.

⁵²¹ Francis Lawrence, *I Am legend*.


⁵²² *Apud* Mary Pharr, “Vampiric appetite in *I Am Legend*, *Salem’s Lot*, and *The Hunger*” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 96.

inspirou. Nesta, Neville acaba por descobrir o verdadeiro sentido das lendas, ao tornar-se ele próprio numa e ser obrigado a repensar as suas atitudes e moral. Para a nova raça emergente, Robert é o monstro, o predador que não olha a meios para assegurar a sobrevivência, matando indiscriminadamente, como qualquer vampiro. Além disso, a obra de Matheson é pessimista e, no filme, há uma esperança para a humanidade, pois Neville acaba por descobrir uma cura para o vírus, usando a sua imunidade, e é por isso que ele se torna uma lenda, e não pelos motivos apresentados por Matheson. Seja como for, o alerta para os perigos da ciência e a apresentação destes “vampiros” assumem o mesmo tom, no filme e na literatura, e esses são os dois factores mais importantes a transmitir.

4.5.4 Os novos “vampiros” da sétima arte

We live in a time of monsters.

Jeffrey Cohen⁵²³

 ara Edmund Burke, o sublime advém da nossa capacidade de imaginarmos a dor, o perigo ou a morte, e não da experiência em si⁵²⁴, e, no cinema actual, essa capacidade é desenvolvida pelos novos efeitos especiais, mas, sobretudo, pelas novas interpretações que a temática do vampirismo vem a ganhar. Figura extremamente versátil, o vampiro pode ser interpretado de muitas maneiras. Apesar de ser considerado um monstro, ele tem duas faces: a humana, visível, e a animal, menos visível e mais perigosa. De facto, todos podemos ser monstros, porque há em todos os seres um lado mais escondido, o nosso *dark side*, que pode ser trazido à superfície quando menos se espera. E nunca podemos esquecer que o vampiro era, de facto, um ser humano. Se, no vampiro, o lado negro da sua personalidade parece mais forte, por estar tipicamente associado às forças do Mal, a sua face humana pode representar qualquer um. Esta representação do monstro pode assim ser muito variada e assumir diferentes facetas, sendo um dos principais motivos para a atracção pelo vampiro, que, apesar de ser considerado uma figura da ficção, intriga-nos pelas questões que levanta, sobretudo no que diz respeito à definição do monstro actual.

A figura do monstro é a concretização dos nossos medos, pensamentos e emoções e nem todos os monstros têm uma aparência desagradável, o que os torna mais difíceis de detectar. Como afirma Dani Cavallaro: “...monstrosity (...) embodies what we concurrently dread and hanker for most intensely.”⁵²⁵ e são as normas sociais que regem a definição de “monstro”, que vai evoluindo consoante os problemas da sociedade. Num episódio da famosa série *X-Files*, Mulder esclarece como lidamos com estes medos do dia-a-dia e como a imprevisibilidade do monstro é aquilo que mais nos assusta:

The conquest of fear lies in the moment of its acceptance and understanding that what scares us most is that which is most familiar, most commonplace. (...) It's been said that the fear of the unknown is an irrational response to the excesses of the imagination, but our fear of the everyday, of a lurking

⁵²³ Apud Teresa A. Goddu, *Vampire Gothic*. In *American Literary History*. Vol. 11. Issue 1, p. 125.

⁵²⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 39-40.

⁵²⁵ Dani Cavallaro, *The Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*, p. 174.

stranger and the sound of foot falls on the stairs, the fear of violent death and the primitive impulse to survive are as frightening as any X-File, as real as the acceptance that it could happen to you.⁵²⁶

É com estes receios que o Gótico joga e os filmes de terror ajudam a enfrentá-los ainda melhor ao dar-lhes expressão e ao combatê-los na segurança dos nossos lares ou de uma sala de cinema. O vampiro é uma das figuras que tem mais facilidade em mostrar estes medos e crenças de cada época, ajustando-se ao passar dos tempos com tremenda flexibilidade. Nina Auerbach e Milly Williamson explicam como o vampiro muda com os tempos: “Each feeds on his age distinctively because he embodies that age.”⁵²⁷; “The vampire enters the permanently transient culture of capitalism, adapting and evolving in order to keep pace with the cultural moment. It is for this reason that the Western vampire is an ambiguous figure; it is a rebel and aristocrat, bohemian and nobility, it looks to the past and to the future.”⁵²⁸ A ambiguidade do Gótico e dos filmes de terror – cuja clarificação permite restaurar as convenções sociais ao mesmo tempo que as transgride – permitem ao vampiro assumir assim novas facetas, provando a sua versatilidade e actualidade.

Vincent Price, o famoso actor de filmes de terror, revelou que: “as an actor and a reader I prefer the human monster to the monster monster, perhaps I can put it down to my belief that what man does to himself, or has done to him by other men, is the most terrifying thing in the world.”⁵²⁹ É por estas e outras considerações que muitos filmes que, à partida, não associaríamos ao vampiro, são, cada vez mais, alvo de paralelismos com essa figura. Muitos deles abordam a temática do vampirismo e, à primeira vista, parecem não ter nada a ver com vampiros. A obra de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1890), foi adaptada ao cinema em 1945, por Albert Lewin. Esta história de um homem vaidoso que consegue permanecer jovem enquanto o seu retrato envelhece, além de se relacionar com a temática da perda da alma e da identidade, está directamente relacionada com os vampiros: a energia de que estes precisam para sobreviver e que retiram do sangue dos outros seres é a mesma energia que Dorian retira do seu retrato e vice-versa pois, ao confrontá-lo, o processo inverte-se. Recorde-se que esta metáfora do vampirismo foi retratada de forma soberba por Poe no seu *The Oval Portrait*, como já referimos.

Já analisámos várias ligações pertinentes que podem estabelecer-se entre as figuras do vampiro e do psicopata. No cinema, o psicopata tem tido uma presença assídua, sobretudo desde que o mestre do suspense, Alfred Hitchcock realizou o seu *Psycho*, em 1960, e redescobriu o Gótico no seio do normal e da vida quotidiana, mostrando o psicopata como um objecto do medo. Obras como *The Silence of the Lambs* (1991), de Jonathan Demme, *Hannibal*⁵³⁰ (2001), de Ridley Scott, *American Psycho*⁵³¹ (2000), de Mary Harron, e, mais recentemente, *Monstro* (2003), de Patty Jenkins, com Charlize Theron, são apenas alguns dos filmes mais recentes que falam de *serial killers*, temática sempre perturbadora. A neutralidade de expressão, a perfeita integração na sociedade, o carácter meticuloso e obsessivo com que cometem os seus crimes, a frieza de assassinos como Norman Bates ou Hannibal Lecter são ainda mais assustadores do que a ferocidade e a brutalidade que alguns filmes de vampiros retratam. Mas a associação entre eles é inevitável, como já

⁵²⁶ Chris Carter, *X-Files*, Season 2, ep. 13, *Irresistable*.

⁵²⁷ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.1.

⁵²⁸ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p.183.

⁵²⁹ Peter Haining, *Ghouls*, p.11.

⁵³⁰ Ver Anexo 35: Figura 38 e 39, p. 231.

⁵³¹ Ver Anexo 98: Figura 102, p. 266.

referimos no segundo capítulo. Em *The Silence of the Lambs*, e a propósito de Hannibal Lecter, um dos guardas pergunta a Starling: “Is it true what they say, that he's some kind of vampire?”, ao que ela responde: “They don't know what to call it”. Entender as motivações destes seres ultrapassa a mente humana, mas o seu comportamento e atitudes têm um determinado significado para a sociedade. É preciso não esquecer que a palavra *monstro* vem do latim *monstrum* (que, originalmente, significa um aviso divino ou algo maravilhoso) e partilha a mesma raiz etimológica de *demonstrar* (que significar “revelar”, “tornar evidente”), ou seja, os monstros têm mesmo um determinado significado que tem de ser revelado e o papel da literatura e do cinema Gótico é revelar esse significado. *American Psycho* é o retrato de um psicopata moderno, Patrick Bateman, perfeccionista, obcecado, metódico, narcisista e metrossexual, que reconhece a sua sede pelo sangue, mas não a compreende, mostrando como estes são indivíduos complexos, simultaneamente próximos e distantes de nós:

I have all the characteristics of an human being: flesh, blood, skin, hair, but not a single clear identifiable emotion, except for greed and disgust. Something horrible is happening inside me. And I don't know why. My nightly bloodlust has already flowed into my days. I feel lethal, on the verge of frenzy. (...) I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape.⁵³²

Estes são os verdadeiros predadores, que podem ser vistos como vampiros, temíveis pelo seu carácter imprevisível e por existirem na realidade.

Entre outros, filmes como *Fatal Attraction*⁵³³ (1987), de Adrien Lyne, com Michael Douglas e Glen Close, *Dangerous Liaisons*⁵³⁴ (1988), de Stephen Frears, com Glen Close e John Malkovich, *Single White Femal*⁵³⁵ (1992), de Barbet Schroeder, com Bridget Fonda e Jennifer Jason Leigh, ou *Basic Instinct*⁵³⁶ (1992), de Paul Verhoeven, com Sharon Stone e Michael Douglas, são alguns exemplos do vampiro emocional de que já falámos anteriormente: alguém que “suga” a vida daqueles que lhe estão mais próximos, com comportamentos obsessivos e irracionais que levam a que a outra pessoa cesse de existir em prol daquela outra presença. Estes filmes são, no fundo, filmes de vampiros, onde as questões sexuais, a violência dos desejos humanos e as consequências de algumas relações amorosas são abertamente levantadas e agravadas pelo facto de, nestes filmes, o inimigo estar bem mais camuflado que o vampiro. Além disso, a personagem de Stone, em *Basic Instinct*, tem contornos homossexuais, como tantas histórias de vampiros, nomeadamente, *Carmilla*.

No filme de Schroeder, referido acima, a personagem de Leigh chega ao ponto de se apropriar da identidade da sua companheira de casa e tentar assassiná-la; no filme de Frears, a personalidade da personagem interpretada por Michelle Pfeiffer dissolve-se nos jogos de manipulação de Close e Malkovich. Muito comuns nas sociedades actuais, estes “vampiros” consomem a vida de outrem não da maneira tradicional, mas com o mesmo resultado: há uma perda de identidade da vítima que cede aos impulsos negativos que lhe são impostos por um predador. Alex, em *Fatal Attraction* e Annie Wilkes em *Misery*

⁵³² Mary Harron, *American Psycho*.

⁵³³ Ver Anexo 99: Figura 103, p. 267.

⁵³⁴ Ver Anexo 100: Figura 104, p. 267.

⁵³⁵ Ver Anexo 101: Figura 105, p. 267.

⁵³⁶ Ver Anexo 102: Figura 106, p. 267.

(1990) – outro exemplo de vampirismo psíquico – são figuras narcisistas, que só pensam em si e na satisfação dos seus desejos. “I feel you,” diz Alex a Gallagher, o objecto do seu desejo, interpretado por Michael Douglas, “I taste you. I think you.” Para Jack Morgan, ela é como um vírus:

The virus's impulse, as previously noted, is to possess the host, to translate the host into itself. People exist only with reference to Alex's consuming *lack*; and there is no *she* but her drive. Freud refers to the “eternal suckling” type “who holds fast all their lives to their claim to be nourished by someone else”. Alex, Evelyn in *Play Misty for Me*, Annie Wilkes in *Misery*, and many real-life stalkers suggest this pathological slide to a rudimentary, less than human order of complexity, one below the level where they are even candidates for moral judgment. They must simply be stopped.⁵³⁷

Já um dos vários editores de *Dracula*, Maurice Hindle, refere que “The menace of the vampire is that... it works on us from the *inside*, taking over our bodies. (...) Dracula and other vampires, for instance, are driven in the way disease agents are toward their hosts, like viruses.”⁵³⁸ e, na verdade, não podemos esquecer que, desde sempre, o vampiro esteve associado ao propagar de doenças e aos vírus.

Também os monstros dos filmes da saga *Alien* (1979, 1986, 1992 e 1997) não são mais que vampiros cósmicos que nascem do corpo dos seres humanos, dos quais necessitam para sobreviver e se reproduzirem; as câmaras de preservação, nos primeiros filmes, assemelham-se aos caixões dos vampiros, mas preservam a vida, e não a morte, ajudando ao desenvolvimento dos seres, que se alimentam dos humanos adormecidos. Estes alienígenas são predadores por natureza e representam as forças do mal e os nossos instintos mais primitivos, e, tal como o vampiro, assemelham-se a um vírus: “The horror of the alien lies not only in its lethal power: its parasitical mode of procreation, using human bodies as hosts, means that it is a threat that emerges from within.”⁵³⁹, argumenta Fred Botting. Além disso, sobretudo o quarto filme da saga, *Alien Resurrection* (1997), acentua a dicotomia do monstro, pois Ripley apresenta-se como um ser tão híbrido e dúbio como os monstros alienígenas que persegue.

Bem recentes são os filmes *Hard Candy*⁵⁴⁰ (2005), de David Slade, *Notes on a Scandal*⁵⁴¹ (2006), de Richard Eyre, e *Mr. Brooks*⁵⁴² (2007), de Bruce Evans, três exemplos de três tipos de vampiro da actualidade. *Hard Candy* é considerado uma reinvenção de *Atracção Fatal* para uma nova geração, segundo os críticos. Extremamente ambíguo e centrado nas duas personagens principais, uma jovem de catorze anos e um homem de trinta e dois, o filme desenvolve-se todo com base na técnica de *suspension of disbelief*, dado que nem no fim ficamos com a certeza de quem era, afinal, o “mau da fita”. Hayley Stark monta uma armadilha a Jeff Kohlover para o obrigar a confessar os pecados do seu passado de pedófilo e agressor. Este regresso do passado, típico das narrativas góticas, vai aqui estar ao serviço de um realismo sinistro. Não há uma personagem boa e outra má e a relação predador-presa muda constantemente, pois há elementos de perversidade e malvadez comuns às duas personagens que, desta forma, se apresentam ambas como vampiros. Jeff pode ser considerado um assassino e, nessa perspectiva, um vampiro. Referindo-se a Jeff, o

⁵³⁷ Jack Morgan, *The Biology of Horror Gothic Literature and Film*, p. 103-104.

⁵³⁸ *Idem*, p. 72.

⁵³⁹ Fred Botting, *Gothic*, p. 165.

⁵⁴⁰ Ver Anexo 37: Figura 40, p. 232.

⁵⁴¹ Ver Anexo 103: Figura 107, p. 268.

⁵⁴² Ver Anexo 104: Figura 108, p. 268.

realizador explica que: “No matter how human he is, he is despicable. His acts are horrific. What does that say of human nature?”. Jeff é um exemplo de que as aparências iludem, mas Hayley é inteiramente uma vampira emocional. A sua aparente vulnerabilidade revela uma jovem manipuladora, forte e dominadora que vai torturar Jeff, física e psicologicamente, não olhando a meios para obter o que deseja. Os constantes *close-ups* acentuam o dramatismo e caracterização das personagens e a premissa do *slogan* português (“E se a Capuchinho matasse o lobo mau?”) intensificam a inversão de papéis e a imprevisibilidade do filme, que levanta algumas questões morais, nomeadamente, a de saber qual é a linha que divide o Bem do Mal. Será que um assassino dum assassino merece ser castigado? Brian Nelson, argumentista do filme, refere, a esse propósito, que “A lot of people who do evil acts are only trying to survive the only way they know how. They aren’t thinking of themselves as villains.”⁵⁴³ Hayley parece acreditar piamente na justiça dos seus actos, mas cabe ao espectador efectuar os seus próprios juízos de valor.

Notes on a Scandal é um exemplo moderno do vampirismo emocional, na figura de Barbara Covett, interpretada por Judi Dench. Barbara é uma mulher solitária, que vê na família de uma mulher, por quem ela se sente atraída, um inimigo a abater. A chantagem e pressão psicológica que Barbara exerce sobre Sheba Hart (Cate Blanchett) levam à sua categorização como vampira, pois deseja dominar a vida de uma vítima, que se vê envolvida na sua teia de influências devido a um erro que comete ao envolver-se com um homem mais novo. Mais uma vez, e como referia Albert Bernstein, as nossas fraquezas levam-nos a sucumbir a estes vampiros emocionais e Barbara não perde essa oportunidade para “atacar” Sheba emocionalmente, como refere o *slogan* “One woman’s mistake is another’s opportunity”.

Já *Mr. Brooks* actualiza a farsa que o monstro prefigura. Kevin Costner retrata um *serial killer* impiedoso e o seu lado sensível de forma natural e perturbadora. Um homem aparentemente perfeito, filantropo, pai de família e homem de negócios bem sucedido, que, ocasionalmente, se deixa dominar pelo seu alter-ego maléfico, numa espécie de *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* moderno, sobre os segredos que todos temos e tememos que sejam descobertos.

Estas novas representações do vampiro acabam por jogar com o uso do suspense, deixando os espectadores na expectativa do que vai acontecer e quem é, verdadeiramente, a face do Mal, um pouco à maneira do que Burke defendia, ao considerar que o melhor horror era aquele que não era claramente definido: “when this grand cause of terror makes its appearance, what is it? is it not, wrapt up in the shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible, than the liveliest description, than the clearest painting could possibly represent it?”⁵⁴⁴ O poder do terror aumentaria quando a sua origem não fosse directamente expressa e esta nova visão do vampiro utiliza esta técnica.

De forma mais ou menos tradicional, o vampiro tem continuado a fascinar espectadores, reinventando-se em cada nova adaptação. Whitley Strieber considera a ficção gótica como uma forma de rebelião nos tempos modernos⁵⁴⁵ e, se o cinema dá voz a essa rebeldia e subversão do Gótico de forma mais

⁵⁴³ David Slade, *Hard Candy*.

⁵⁴⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 58.

⁵⁴⁵ *Apud* Clive Bloom, “Horror Fiction: In Search of a Definition” In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.165.

expansiva, coube à televisão dar os primeiros passos nesse sentido, cativando os primeiros telespectadores para uma nova forma de ver o mundo.

4.6 A televisão e a expansão do tema à cultura popular

4.6.1 *The Munsters*, *Dark Shadows* e *'Salem's Lot*: os pioneiros

A partir dos anos 60, quase todos os lares americanos tinham o seu aparelho de televisão. O desenvolvimento e proliferação deste meio audiovisual conheceram um *boom* sem paralelo neste país. Apesar de a cor ter chegado bem mais tarde, os protagonistas que surgiam na televisão rapidamente começaram a fazer parte do coração dos americanos.

The Munsters primeiro, *Dark Shadows* de seguida e, mais tarde, *Forever Knight* e *'Salem's Lot*, marcam as primeiras séries que abordam o tema do vampirismo na televisão. O seu impacto não foi igual, mas, sobretudo as duas primeiras, abriram as portas do pequeno écran ao mundo do sobrenatural, do Gótico e do fantástico. Todas, no entanto, são prova da versatilidade do vampiro, retratando-o de forma bem distinta. Se há algo nelas que reflecte as influências do passado e dos primeiros vampiros (por exemplo, o vampiro principal de *'Salem's Lot* tem imensas semelhanças com o Nosferatu de Murnau), há também muito de original e inovador. A preocupação com a crescente humanização do vampiro e com o papel do caçador de vampiros são apenas duas marcas dessa distância, sinal dos tempos modernos, mais preocupados com a análise do ser humano e dos seus actos que com o retratar de monstros sanguinários e fantásticos *per se*.

Criada por Joe Connelly e Bob Mosher, em 1964, *The Munsters*⁵⁴⁶ foi exibida pela CBS durante dois anos, numa época em que as figuras clássicas do horror estavam na moda nos lares americanos. A série gira à volta de uma família de monstros – inspirados na literatura clássica de terror – e a sua tentativa de levar uma vida normal e estável, no irónico n.º 1313 de Mockingbird Lane, ao mesmo tempo que lidam com o facto de todos os vizinhos fugirem deles a sete pés, sem eles perceberem porquê. Frankenstein, Drácula e lobisomens conjugam-se para formar a família perfeita. Curiosamente, a pequena Marilyn, a única personagem com uma aparência “normal” na família, é considerada pelos restantes o “patinho feio”. Estas e outras ironias aliaram-se a um humor muito especial para criar uma das séries mais queridas do público americano que, junto a *The Addams Family* (1964-66), mostra uma tendência de não conformismo e rebeldia que se começava a fazer sentir nos EUA.

A 18 de Abril de 1967, Barnabas Collins⁵⁴⁷ (interpretado por Jonathan Frid) aparece pela primeira vez, no 211º episódio de *Dark Shadows* (série criada por Dan Curtis e exibida na ABC, de 1966 a 1971), dando um novo vigor a uma série “gótica” que estava a acusar o passar dos anos. A popularidade da personagem foi tal que a série esteve em exibição mais quatro anos. O poder da televisão, que se tinha enraizado definitivamente na cultura americana e em cada lar, ajudou a espalhar a popularidade do vampiro,

⁵⁴⁶ Ver Anexo 27: Figura 30, p. 227.

⁵⁴⁷ Ver Anexo 28: Figura 31, p. 228.

primeiro entre as donas de casa e os adolescentes que assistiam ao programa durante a tarde e, posteriormente, pelos outros membros da família, atraídos pelo romantismo da personagem e pela sua vida perigosa e misteriosa.

Pela primeira vez, os temas do sobrenatural, do bizarro e da violência eram retratados numa série de TV, com uma personagem fortemente simbólica, que atraía os espectadores pelos novos caminhos por que enveredava, caminhos proibidos e transgressores e muito apelativos: “It was not merely Barnabas who appealed to the viewers as something new and exciting, rather the vampire story itself became associated with the daring and experimental.”⁵⁴⁸ Pensado inicialmente como um vampiro mau que seria morto ao fim de alguns episódios, o sucesso de Barnabas levou a uma mudança de perspectiva por parte dos argumentistas que, gradualmente, o tornaram na personagem principal da trama. A relação amorosa com a personagem da Dr. Julia Hoffman – que pretende curar o vampirismo de Barnabas, como se se tratasse de uma doença de sangue – levou a audiências ainda maiores. Barnabas era um humano sociável e respeitável que, ao tornar-se vampiro, luta contra a sua condição e até tenta suicidar-se. A sua vida emocional é condicionada pela sua luta contra o seu vampirismo, mostrando-se tão vulnerável e sofredor como qualquer humano.

Dark Shadows é um dos, senão o primeiro, exemplo da humanização do vampiro na televisão. Se, na literatura, essa responsabilidade coube, sobretudo, a vampiros como Louis ou Saint-Germain, na televisão, Barnabas tornou-se progressivamente num exemplo de humanidade, ao longo de quatro anos, passando de predador e ameaça a herói, que salva a família Collins. O que o motiva é o desejo de ser livre, ser amado e fazer parte de uma família, exactamente os mesmos objectivos e sentimentos a que a sua audiência aspirava (e que, quase 30 anos depois, personagens como Nothing e Christian, de *Lost Souls*, também aspiram, num ciclo interminável), daí a humanização e identificação com a personagem, que explicaram a sua enorme popularidade. Ele procura redimir-se do seu passado criminoso e, eventualmente, consegue curar-se do vampirismo, numa decisão curiosa por parte dos argumentistas, mas que confere mais autenticidade à personagem que, desta forma, e à semelhança de um ser humano que procura curar-se de uma doença, se torna, definitivamente, um símbolo da humanidade. No entanto, a sombra do vampirismo persegue-o sempre, pela possibilidade do seu regresso se os tratamentos médicos falharem ou ele voltar a ser enfeitiçado. Seja como for, o sucesso da série deve-se ao facto de Barnabas ser um vampiro e aos problemas e angústias que daí advêm para a personagem, estabelecendo a ideia de que um vampiro também podia ser um protagonista e um espelho para a humanidade, como afirma William Patrick Day:

the viewers were interested in Barnabas and identified with him because of – rather than in spite of – his vampirism (however reluctant). In fact, the audience’s real secret was that they could never want Barnabas to be cured, for then he would be merely an ordinary man.⁵⁴⁹

Margaret Carter sugere que os vampiros do século XIX inspiravam a empatia e simpatia dos leitores, pela sua rebeldia, apesar de serem vampiros e, como tal, serem considerados uma ameaça, mas, no final do século XX, eles inspiram simpatia precisamente porque são vampiros e essa diferença é considerada, não

⁵⁴⁸ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, what becomes a legend most*, p. 36.

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 39.

uma ameaça, mas sim um factor de interesse: “As rebellious outsider, as persecuted minority, as endangered species, and as a member of a different ‘race’ that legend portrays as sexually omniscient, the vampire makes a fitting hero for late twentieth-century popular fiction.”⁵⁵⁰ Pela sua invulgaridade temática, e através de exemplos do campo do sobrenatural e do fantástico, *Dark Shadows* acabou por mostrar os perigos da sociedade e ter uma componente didáctica e não apenas lúdica. Apesar de afirmar os valores da família e do lar, as opressões, perigos e medos que existem no dia-a-dia também eram retratados, o que acabou por interessar aos telespectadores: “*Dark Shadows* created a mood and attitude about what it meant to be human, asserting that the world and people were more dangerous and irrational, that normality was far more fragile than we wanted to imagine.”⁵⁵¹

‘*Salem’s Lot* (1975), o segundo livro publicado por Stephen King, conheceu em 1979 a sua primeira adaptação para a televisão, numa mini série realizada por Tobe Hooper⁵⁵², tendo, muito recentemente (2004) sido alvo de nova adaptação, bem mais moderna, dirigida por Mikael Salomon e protagonizada por Rob Lowe, Rutger Hauer e Donald Sutherland. Apesar de a primeira adaptação não ser totalmente fiel ao livro, os vampiros aí retratados são igualmente perversos e cruéis, e King mostrou-se satisfeito com o produto global. No entanto, numa decisão curiosa, que desagradou a King, a caracterização do líder Barlow é muito semelhante à de *Nosferatu*, de Murnau.

Numa das suas ingressões mais directas pela literatura de vampiros, King presta um tributo a Bram Stoker e apresenta uma história que pretende mostrar, através dos vampiros, os males que estão escondidos na nossa sociedade. O que aconteceria se Dracula viesse para o Maine? Esta sugestão da parte da sua esposa deu a Stephen King a ideia para a sua obra ‘*Salem’s Lot*:

That was really all it took. My mind lit up with possibilities, some hilarious, some horrible. I saw how such a man—such a *thing*— could operate with lethal ease in a small town; the locals would be similar to the peasants he had known and ruled back home, and with the help of a couple of greedy Kiwanis types... he would soon become what he always was: the *boyar*, the master.⁵⁵³

King criou vampiros que são tudo menos simpáticos. Qualquer um pode tornar-se vampiro em ‘*Salem’s Lot* e mesmo os humanos escondem uma crueldade e carácter já de si vampíricos. Não há aqui um verdadeiro caçador de vampiros e são os mais jovens que se apercebem mais depressa do que se está a passar. King confessa que foi muito influenciado pelo escândalo Watergate, que estava em pleno desenvolvimento quando escreveu o livro, e nos segredos que estavam a ser revelados a toda a hora e foi isso que ele quis fazer: revelar os segredos que se escondiam naquela localidade americana, daí que, para este autor, o mais assustador não são os vampiros, mas a própria cidade, pois, muito antes de os vampiros virem para ‘*Salem’s Lot*, já existia corrupção e maldade nos corações humanos. Fã confesso da obra de Stoker, King mostra a sua influência ao colocar o vampiro Barlow a entrar na comunidade da mesma forma que o Drácula de Stoker: comprando uma propriedade algo isolada e de aspecto aristocrático e misterioso, e a sua

⁵⁵⁰ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 30.

⁵⁵¹ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 41.

⁵⁵² Ver Anexo 105: Figura 109, p. 268.

⁵⁵³ Jack Morgan, *The Biology of Horror Gothic Literature and Film*, p. 116.

presença vai apenas levantar o véu que esconde o que se passa na cidade. Para William Patrick Day, o livro é “a novel about what vampires and vampire slayers meant in contemporary American culture.”⁵⁵⁴ O próprio facto da cidade ter dois nomes (‘Salem’s Lot é o diminutivo de Jerusalem’s Lot) remete para a ideia de um Paraíso perdido. As várias faces do Mal são assim reveladas. Não há aqui um líder definido nos vampiros, nem um plano, regras, ou explicações; tudo conta. É a anarquia total. A figura central da história, o escritor Ben Mears, regressa à cidade após a morte da sua mulher, num acidente de que ele se sente responsável, e em busca da inspiração para escrever, que ele julga perdida. Acaba por se tornar o caçador de vampiros de serviço, recuperando a fê e força em si mesmo, mas perdendo tudo o mais pelo caminho.

Influenciado por figuras como Lovecraft e Poe, King preocupa-se em mostrar a decadência da sociedade americana, revelando o que está escondido nos recônditos do lar. Para Stephen King, a principal função da literatura é contar verdades sobre a humanidade através de mentiras de pessoas que nunca existiram: as personagens da ficção. A sua obra continua a influenciar gerações de artistas e, no caso de ‘Salem’s Lot, reflectiu-se em séries como *Twin Peaks* (1990), de David Lynch, que também mostra o que está mal numa pequena cidade americana. Apesar de King não ser sulista, muita da sua ficção assemelha-se à ficção de autores sulistas como Brite ou Burroughs. Botting refere que “The sense of a Grotesque, irrational and menacing presence pervading the everyday, and causing its decomposition, emerges in the Gothic fiction produced, predominately, in the Southern states of America. (...) The disintegration of the normal and familiar in Southern Gothic signals the decay of family and culture.”⁵⁵⁵ Em ‘Salem’s Lot, King enumera o Mal e os segredos da cidade: o alcoolismo, os abusos a mulheres e crianças, o racismo e a desonestidade, num tom algo depressivo que desfaz quaisquer ilusões. Nesse aspecto, o livro funciona muito melhor que as suas adaptações televisivas, muito mais centradas na luta contra os vampiros, da mesma forma que a sexualidade homoerótica que percorre o livro (como em *Interview with the Vampire*) acaba por se perder um pouco.

4.6.2 *Buffy e Angel*: a originalidade e as razões do sucesso

O primeiro caçador de vampiros contemporâneo surgiu na televisão em 1972, com o filme *The Night Stalker*, da ABC, produzido para a televisão por Dan Curtis e protagonizado por Darren McGavin, no papel do jornalista Carl Kolchak. Foi o filme para TV com maiores audiências da época e a história de vampiros serve de ponto de partida para uma história sobre poder político e desilusões. Kolchak é um excêntrico e um herói involuntário que, ao pretender revelar uma série de crimes praticados por um vampiro, é expulso da cidade, vencido pelos mecanismos de poder.

Forever Knight, série criada por Barney Cohen e James Parriott, em exibição na CBS, de 1992 a 1996, recupera o tema do caçador de vampiros para a televisão, mas perde as metáforas políticas de *The Night Stalker*, centrando-se nos problemas e conflitos interiores do vampiro Nick Knight, que se esconde sob

⁵⁵⁴ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 136.

⁵⁵⁵ Fred Botting, *Gothic*, p. 160-161.

a faceta de um polícia de Toronto. O actor Geraint Wyn Davies confere a este vampiro um visual muito diferente do tradicional: estatura média, cabelo claro, face agradável, quase angelical, mas ambígua. Ele é reservado, distante e cauteloso, um homem com um segredo que age de acordo com valores humanos: é sensível, tolerante, sofredor, um artista (pintor e músico) e, como polícia, usa os seus instintos de predador para proteger o público. Nick tem perfeita consciência do mal que há nele e sente-se culpado pelo seu passado, procurando recuperar a sua alma e voltar a ser humano, muito no mesmo sentido do que figuras como Angel e Spike virão a fazer mais tarde, nas séries *Angel* e *Buffy, the Vampire Slayer* (ambas criadas por Joss Whedon, e exibidas de 1997 a 2003, no caso de *Buffy*, e 1999 a 2004, no caso de *Angel*, nos canais The WB e UPN). Todos querem matar o vampiro que há neles, sentindo repulsa pela sua condição. A propósito de diferentes acontecimentos, ao longo dos episódios, vamos conhecendo o passado de Nick, que ele recorda ao pormenor e cujo peso é tremendo. Tal como Barnabas, a condição de Nick é encarada como uma doença para a qual a patologista Natalie Lambert vai procurar a cura. Nick sente-se reticente das relações com os humanos (e com Natalie) devido à sua imortalidade. No final, ele regressa à humanidade, mas morre, numa metáfora óbvia sobre a precariedade e valor da vida, que é demasiado preciosa para ser desperdiçada.

Baseada no filme homónimo de Fran Kuzui (1992) e considerada uma das 10 melhores séries de sempre pelo canal *USA Today* e o melhor drama em TV, pela revista *Entertainment Weekly*, só com *Buffy the Vampire Slayer* (*BtVS*)⁵⁵⁶ é que o caçador de vampiros se afirmou definitivamente na cultura popular e, sobretudo, juvenil. Quando o primeiro episódio de *Buffy* foi para o ar, em 1997⁵⁵⁷, poucos adivinhariam o sucesso que a série iria alcançar. “The hardest thing in the world is to live in it”⁵⁵⁸ dá o mote de partida para a ideologia do programa. Ao longo de mais de cem episódios, Joss Whedon, o seu criador, procurou mostrar o que é viver e crescer neste mundo complicado e que perigos espreitam a cada esquina, tudo partindo da premissa de que há vampiros e monstros que vivem entre nós e que uma jovem rapariga é responsável por os destruir e manter o mundo seguro. Na verdade, se *The Munsters* e *Dark Shadows* foram os pioneiros, *Buffy* e *Angel*⁵⁵⁹ afirmaram definitivamente o vampiro na televisão e na cultura popular contemporânea, sobretudo nas camadas mais jovens. Ao longo de oito anos, quatro dos quais simultaneamente, estas duas séries conheceram um enorme sucesso junto do público americano em especial, mas também um pouco por todo o mundo.

As razões desse sucesso são várias e têm sido objecto de estudo por dezenas de investigadores. Mais de 20 livros e centenas de artigos já foram publicados a propósito de *Buffy*, mas se, à partida, não seria de esperar muito de uma série chamada *Buffy, the Vampire Slayer*, em que um grupo de adolescentes combate forças sobrenaturais, a mistura de comédia, drama, acção, romance e sexualidade q.b., assim como a originalidade dos argumentos e diálogos e o carisma dos actores deram a *Buffy, The Vampire Slayer* o estatuto de ícone da cultura americana.

⁵⁵⁶ Ver Anexo 106: Figuras 110 e 111, p. 269.

⁵⁵⁷ Coincidência ou não, a estreia de *BTVS* ocorre precisamente 200 anos depois da morte de Horace Wolpole, autor do que é considerado o primeiro romance Gótico, *The Castle of Otranto*, e cem anos depois de Bram Stoker publicar o seu *Dracula*, em 1897.

⁵⁵⁸ Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, Season 5, ep. 22, *Once more with feeling*.

⁵⁵⁹ Ver Anexo 107: Figura 112, p. 269.

As lutas contra vampiros e demónios – que são apenas uma metáfora das ameaças físicas e sociais, que “anunciam” destruir a paz e prosperidade da Califórnia – e o tom de comédia negra aliam-se a uma questionação da sociedade e do Mal que a corrompe, espelhando a luta eterna entre o Bem e o Mal. Aliás, a ideia de que o Mal é parte intrínseca da natureza humana percorre ambas as séries e é bem expressa, por exemplo, em *Angel*, através de Holland Manners:

We were there when the first cavemen clubbed his neighbour. We're in the hearts and minds of every living being. (...) The world doesn't work in spite of evil, Angel. It works with us. It works because of us. If there wasn't evil in all of them out there, why, they wouldn't be people. They'd be all angels.⁵⁶⁰

Cada episódio das séries oferece uma lição de moral, com as histórias a servirem de alegorias para temas mais gerais, havendo uma clara intenção didáctica e não apenas lúdica. Quer *Buffy*, quer *Angel* tratam os seus vampiros e demónios como imagens do mal que existe na realidade e, portanto, são levados bem a sério, mas as vidas e problemas das suas personagens humanas são igualmente importantes e não há uma valorização de uns sobre outros.

Várias metáforas permitiram que o tema do vampirismo fosse desenvolvido de forma original e actual, reflectindo os problemas dos adolescentes e jovens adultos de hoje e retratando, simultaneamente, questões sobre temas como a amizade, o respeito, a tolerância, a violência, a sexualidade, a vida em comunidade, a identificação e crescimento pessoal: “The fantastic machinery of *Buffy* works so well because the hard truths that can be swiftly said about sex, power, parents, identity and community still have to be imagined with a force and depth that more realistic popular art will seldom match.”⁵⁶¹, afirma Boyd Tonkin.

Buffy é uma caçadora de vampiros, figura quase sempre solitária, que se relaciona inevitavelmente com o vampiro, já desde os tempos de Van Helsing. Por ser um ser humano comum, é mais fácil identificarmo-nos com ela(e). É uma figura que aprende a combater o que se pensava ser inimaginável e a lidar com a violência e a morte no seu dia-a-dia, ultrapassando os seus próprios limites e forças. No fundo, é um herói que, em muitos aspectos, é semelhante ao vampiro, mas que, ao contrário deste, está disposto a morrer por aquilo que acredita e é isso que diferencia *Buffy* dos monstros que persegue, tornando-a especial. *Buffy* nasce caçadora, *The chosen one*, é essa a sua natureza, mas inicia um processo de educação que a leva a atingir o máximo do seu poder. Ela é uma heroína trágica, porque a sua vida pessoal é tudo menos feliz: os seus relacionamentos amorosos falham sucessivamente; não tem uma carreira; a sua mãe morre e o pai está longe. *Buffy* baseia-se nas suas emoções e age de acordo com as situações e circunstâncias. É apenas no final da série que termina o seu processo educativo e, quando decide mudar as regras do jogo e partilhar o seu poder com todas as potenciais caçadoras, assume-se finalmente como indivíduo, e não como a caçadora, podendo assim viver a sua própria vida: “I say we change the rules. I say my power should be our power. (...) From now on, every girl in the world who might be a Slayer will be a Slayer.”⁵⁶²

⁵⁶⁰ Joss Whedon, *Angel*, Season 2, ep. 15, *Reprise*.

⁵⁶¹ Boyd Tonkin, “Entropy as demon. *Buffy* in Southern California” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 96.

⁵⁶² Joss Whedon, *BtVS*, Season 7, ep. 2, *End of Days*.

Além disso, uma das bases do programa é o poder feminino e Whedon subverte uma das temáticas recorrentes dos filmes de terror ao colocar uma jovem bela e aparentemente frágil e inocente no papel da heroína e não da vítima. Afirma o criador do programa que “The idea for the film came from seeing too many blondes walking into dark alleyways and being killed. I wanted, just for once, for her to fight back when the monster attacked, and kick his ass.”⁵⁶³ Zoe-Jane Playdon refere a este propósito que: “*Buffy* subverts set conventions, creating a new articulation of what it is to be autonomous woman. This is done in a context of inclusion, not separation from the world of men, on terms which refuse the dominant cultural ideologies of woman as secondary, sinful and subordinate.”⁵⁶⁴

O paradoxo de *Buffy* vai passar sempre pela busca do equilíbrio entre as suas duas facetas: a de uma adolescente/ jovem adulta, que vai à escola e quer namorar, e a de caçadora, com força sobre-humana e poderes ancestrais. Esta duplicidade e ambiguidade da personagem estão relacionadas com a própria ambiguidade do vampiro, como explica William Patrick Day: “Since vampires had a double existence as protagonists and monsters, slayers also became self-divided figures, struggling as much with their own nature as with the vampire”⁵⁶⁵ É também por esse motivo que alguns vampiros se tornaram caçadores de vampiros, como já vimos com Nick Knight, Blade e o próprio Angel. A ambiguidade de *Buffy* passa também pelo seu envolvimento com Angel, Spike e até com Drácula, numa atracção paradoxal pelo perverso de que já Edgar Allan Poe falava e que a própria *Buffy* vai admitir: “I have to get away from that bad boy thing (...) Real love and passion have to go hand in hand with pain and fighting”⁵⁶⁶ Quando dorme com Spike pela primeira vez – numa das cenas mais eróticas e sensuais que passaram pela série –, *Buffy* refere que “last night was the most perverse, degrading experience of my life”⁵⁶⁷, mas isso não a impediu de ceder aos seus impulsos sexuais. Para Milly Williamson, “...*Buffy* starts from the (melodramatic) premise that one is not going to be allowed to live the life one chooses, that fulfilment is not an option, nor is romantic love. All that *Buffy* faces, as she herself explains at the very start of the series, is difficulty, duty and an early death.”⁵⁶⁸ A sua identificação com os vampiros Angel e Spike acaba por se relacionar com o facto de eles também serem vítimas dos seus destinos e um reflexo dos seus poderes e limitações. No entanto, é precisamente a sua relação com Angel e Spike que torna impossível a separação das duas facetas, conferindo profundidade emocional e relevância às personagens, o que ajudou imenso à popularidade da série. Como afirma Justine Larbalestier: “She spends her time off in the arms of the darkness she should be fighting. Normal girls have boyfriends; normal girls don’t have boyfriends who are the evil dead.”⁵⁶⁹

As relações entre as personagens e os conflitos interiores de cada um contribuíram muito para o sucesso alcançado. São as relações que estabelece com a comunidade, e particularmente com o seu grupo de amigos, que fundamentam os valores pelos quais se regem os caçadores de vampiros. É por essas pessoas que os caçadores estão dispostos a morrer. O grupo de *Buffy* funciona à margem da sociedade, quer pelas

⁵⁶³ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 76.

⁵⁶⁴ Zoe-Jane Playdon, “What you are, what’s to come. Feminisms, citizenship and the divine in *Buffy*”. In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 182.

⁵⁶⁵ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 129.

⁵⁶⁶ Joss Whedon, *BtVS, Season 4*, ep. 9, *Something Blue*.

⁵⁶⁷ Joss Whedon, *BtVS, Season 6*, ep. 10, *Wrecked*.

⁵⁶⁸ Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 89.

⁵⁶⁹ Justine Larbalestier, “The only thing better than killing a slayer. Heterosexuality and sex” In *BTVS* In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 200.

suas acções ou características (Willow é lésbica e bruxa, por exemplo), quer pelas personagens com que interagem (como *geeks* ou demónios), como explica Playdon: “Buffy and the Scoobies are all Outsiders. Individually, they all transgress established boundaries (...) and move between the interpenetrating worlds of humans and demons, Heaven and Hell, the sanctioned and unsanctioned social, political, spiritual worlds.”⁵⁷⁰

O leque de actores é convincente na sua personificação de *geeks* ou *freaks*, como Buffy chama a si própria em dada altura. Willow Rosenberg, a melhor amiga de Buffy, vai ser o centro de outra vertente do programa. A transformação de Willow em vampira em *The Wish* e *Doppelgangland* afirma a sua sexualidade e perversidade. As suas relações amorosas são sempre conflituosas e a sua evolução sexual vai ser um espelho de muitas angústias relacionadas com a sexualidade ao longo da adolescência. Tal como com outras personagens – nomeadamente, a Professora Walsh e o Mayor Wilkins – a busca de poder vai corromper Willow. A confiança na magia compensa a sua insegurança pessoal e torna-se um vício, com todo o processo de dependência, negação, salvação e redenção que daí advém. A metáfora da dependência de Willow é significativa para uma audiência jovem que necessita de ser alertada para os perigos dos vícios. Ao assassinar um ser humano, na 6ª temporada, Willow perde a alma, atravessando a linha que divide o Bem do Mal e acabando por ser salva pelo amor de Xander.

Outra razão para o sucesso é que os programas têm como personagens centrais duas figuras que, supostamente, seriam antagonistas: uma caçadora de vampiros e um vampiro. No entanto, foi precisamente a relação proibida entre eles que ajudou ao sucesso de *Buffy*, pela metáfora da paixão proibida de uma jovem rapariga por um homem mais velho e é com a revelação que Angel é um vampiro que a ambiguidade moral de *BtVS* se começa a desenvolver.

A perda das ilusões de infância, o conflito entre o amor e o dever, a procura de uma identidade, a definição do conceito de família, a passagem para a idade adulta, os paradoxos do amor e a definição do Mal são apenas alguns dos principais temas tratados ao longo de sete anos de programa, que foram progressivamente ficando mais maduros (tal como as suas personagens) e introspectivos. Sobretudo a partir das duas últimas épocas, a série ficou mais “negra”, afirmando-se a ideia de que o Mal está no meio de nós e temos de unir forças para o combater. O conceito de Paraíso é posto de parte e os vilões são cada vez mais seres humanos e não seres de outras dimensões. A 7ª época de *Buffy* marca o fim do processo educativo de Buffy e o regresso à escola representa a busca de sabedoria e equilíbrio pessoal. O *First Evil* é a combinação de todo o Mal que Buffy já enfrentou, como afirma Roz Kaveney: “It is the culmination, among other things, of the show’s obsession with shadows and doubles and impersonation – in a real sense, Buffy is fighting a dark self that knows all of her weaknesses.”⁵⁷¹ *The First Evil*, na realidade, é a metáfora perfeita para o Mal que existe em cada um de nós e é o reconhecimento das suas fraquezas que liberta as personagens da influência desta entidade, tal como nós só aceitaremos quem somos se reconhecermos as nossas características, boas ou más. Se os seus lacaios *ubervamp* são muito parecidos com o Nosferatu de Murnau (num claro contraste com a aparência agradável de Angel e Spike, por exemplo), quando o “Primeiro Mal”

⁵⁷⁰ Zoe-Jane Playdon, “What you are, what’s to come. Feminisms, citizenship and the divine in *Buffy*” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 180.

⁵⁷¹ Roz Kaveney, “She Saved the World. A lot. An Introduction to the themes and structures of *Buffy* and *Angel*” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 49.

aparece pela primeira vez, não tem uma identidade própria e acaba por assumir várias identidades. A inveja que sente por todos aqueles que possui, por não ser corpóreo, mostram-no como o espelho de um verdadeiro psicopata, em mais uma ligação dessa figura ao vampirismo: ‘I envy them... I want to feel. I want to put my hands around an innocent neck and feel it crack. I want to bite off a young girl’s face and feel the skin and gristle slither down my throat.’⁵⁷²

Quanto a Angel, esta personagem acaba por ser um reflexo de outros vampiros conhecidos que lutam contra a sua natureza e procuram redimir-se dos seus pecados, como Louis, Barnabas ou Blade. Whedon já se lhe referiu como uma metáfora do alcoólico em recuperação e, na verdade, Angel assume-se como (talvez) a personagem mais antagónica de ambos os programas: ele é como qualquer ser humano que tenha sucumbido ao seu lado mais negro, às suas fraquezas, e agora tem de pagar as consequências. Angel é um ser amaldiçoado: é um vampiro cuja alma foi restaurada por ciganos como penitência pelos seus crimes, pois a memória das atrocidades que cometeu quando era um vampiro sem alma tornariam a sua vida num inferno. Angel vive em constante angústia, com medo de perder essa mesma alma num momento de felicidade perfeita e voltar a ser Angelus. Essa dualidade rege a sua existência e leva-o a querer redimir-se dos seus actos como Angelus, ajudando os outros e procurando esconder a sua outra face. Quando se transforma num demónio, em Pylea, Fred diz-lhe: “We all got our monsters”, numa clara alusão à dimensão simbólica da personagem. Angel, como Wesley diz, é “a man with a demon side, not the other way around.”⁵⁷³, exemplificando a ambiguidade moral dos protagonistas de *Angel*, bem mais forte que em *Buffy*.

Se, em *Buffy*, a variedade de temas retratada passa muito pelas constantes metáforas das problemáticas dos adolescentes, em *Angel*, a principal temática é, de facto, a busca da redenção, não só da personagem principal, mas de várias outras personagens que o rodeiam. As audiências alvo, em *Angel*, já são mais maduras e os problemas tratados também passam por questões mais adultas. Além da busca da redenção, o valor da amizade, a recusa das tentações, a definição do conceito de família ou a busca do poder são alguns dos temas tratados. Angel aprende que precisa dos amigos para lutar contra o Mal, pois a amizade dá-lhe forças, e, por isso, tem de a valorizar e lutar por ela. Quanto à noção de família, esta evolui de forma ligeiramente diferente em *Buffy* e *Angel*. O conceito de família raramente segue a estrutura tradicional e as ligações de sangue são pouco mencionadas. Tal como a de Michael, em *The Lost Boys*, e Caleb, em *Near Dark*, a família de Buffy está incompleta, porque é composta só por Buffy e a sua mãe. À semelhança do que acontece nestes filmes, o vampirismo mostra a vulnerabilidade da família e surge ligado a uma adolescência emancipada, que tem de saber tratar de si própria. A família dos vampiros, paradoxalmente, parece a mais estável, com longas décadas de união dedicadas ao assassinio e terror. Se, em *Buffy*, o centro parece estar na sua protagonista, em *Angel* todos os membros têm igual importância e a dissolução da família tem consequências desastrosas. O núcleo familiar em *Angel*, constituído por Angel, Cordelia, Wesley, Fred, Gunn e Lorne, é abalado por vários acontecimentos (nomeadamente, pelo aparecimento de Connor, filho de Angel, que o tentará matar e que acabará por ser afastado pelo próprio Angel). O orgulho é o principal

⁵⁷² Joss Whedon, *BtVS*, Season 7, ep. 20, *Touched*.

⁵⁷³ Joss Whedon, *Angel*, Season 2, ep. 22, *There’s no place like Plrtz Glrb*.

entreve à união do grupo em *Angel* e acabará por levar à sua dissolução por mais de uma ocasião, mas não impedirá a reunião do grupo no final da série. Para Jennifer Stoy:

In *Buffy*, the greatest ethical duty of the family is to act as an emotional anchor (...) it's Buffy's emotional ties to her family that make her as successful as she is. (...) The work of this kind of family is support and acceptance. (...) In *Angel*, however, the family is a unit of constant action (...) The family in *Angel* has never truly outgrown its original pattern of its members fighting united (...) to help those in need. Without a clear sense of mission and an affirmation about the importance if not always the constancy of personal loyalty, the family in *Angel* quickly becomes a monstrous entity that can end the world in its dissolution.⁵⁷⁴

A luta apocalíptica contra a firma maléfica de advogados *Wolfram & Hart* deixa *Angel* com um final aberto, bem mais negro que o de *Buffy*, marcando a distância entre os dois programas. Além disso, em *Buffy*, tudo se desenvolve à volta da protagonista, a sua força, as suas batalhas e o seu papel num grupo. Em *Angel*, a ênfase é mais no grupo que no indivíduo, apesar das séries se centrarem em dois grupos: Buffy/ Xander/ Willow e Angel/ Cordelia/ Wesley. A distância entre as duas séries é particularmente marcada pelo destino destes dois grupos. No final de *Buffy*, os três abandonam Sunnydale juntos; no de *Angel*, Wesley e Cordelia morrem e Angel lança-se numa batalha que não pode vencer.

Directa ou indirectamente, os temas da Literatura Gótica estão todos em *Buffy* e *Angel*, e não faltam figuras como Drácula e Frankenstein. O primeiro surge apenas na 5ª época, e a sua caracterização é um misto de Bela Lugosi e Christopher Lee. Charmoso e sedutor, de olhos negros e penetrantes, sotaque europeu, capa negra e porte aristocrático, este Drácula volta a exercer um grande poder de atracção sobre as figuras femininas. Além disso, chega a Sunnydale dentro de um caixão com terra, tal como o Drácula de Stoker chega a Londres, vindo da Transilvânia. Quanto a Frankenstein, é na 4ª época de *Buffy* que essa ligação é mais notória, através da figura de Adam e da Professora Maggie Walsh. Toda a 4ª época é uma crítica ao poder da ciência. O poder corrompe e, neste caso, a ciência também. A figura do cientista torna-se, tal como com Frankenstein, na figura da destruição e do mal: foi Maggie quem criou Adam, não foi ele quem pediu para ser criado. A partir desse momento, Maggie é o verdadeiro monstro, pois não pensou nas consequências das suas acções. Adam é um monstro, mas ele representa todos os “monstros” da nossa sociedade, que matam indiscriminadamente, levados apenas pelos seus instintos ou tentações. Ele é um reflexo de Maggie, decidido, determinado, egocêntrico e perverso. Na sua sede de conhecimento, Adam mata humanos e monstros indiscriminadamente, pendurando um deles numa árvore, um claro tributo de Whedon ao gesto de Hannibal Lecter no já referido *The Silence of the Lambs*.

Quanto aos temas do Gótico mais utilizados, além das figuras de Drácula e Frankenstein, o uso da dúvida, do medo, do monstro, do duplo e do regresso do passado são talvez dos mais importantes. A figura do duplo assume particular importância em ambos os programas. O equilíbrio entre o Bem e o Mal era típico do puritanismo, que defendia a natureza dual do ser humano. Sobretudo a partir das narrativas pós-modernas, a utilização da figura do duplo popularizou-se. É dentro de cada um de nós, daquilo que nos é familiar, que o

⁵⁷⁴ Jennifer Stoy, “Blood and choice. The theory and practice of family in *Angel*” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 231.

pós-modernismo situa o Outro, o Monstro. Se essa duplicidade é óbvia no par Jekyll & Hyde, ela não deixa de ser igualmente pertinente na figura do vampiro: humano ou demónio, bom ou mau? No fundo, os vampiros são seres humanos disfarçados, como já vimos. Eles são a face que nós não vemos ao espelho, mas que está lá, representando os medos colectivos de uma cultura. A sua natureza ambivalente serve para retratar a essência do ser humano. Se Buffy e Angel são importantes, porque representam o homem comum que luta contra uma força superior, devolvendo o mundo à sua (relativa) normalidade, também vão assumir diferentes facetas das suas personalidades, escondidas, que, eventualmente, vão despertar.

Na realidade, um dos factores que jogou a favor do sucesso destas séries foi a complexidade de identidade em muitas personagens. Quase todas sofreram, em determinada altura, uma mudança importante. Além disso, também por mais do que uma ocasião, o processo interpretativo foi levado ao extremo, a ponto de termos os actores a serem eles próprios, as suas personagens e as suas personagens a serem outras personagens (por exemplo, David Boreanaz faz de Angel a fingir ser Angelus e vice-versa e Sarah Michelle Gellar faz de Faith a fingir ser Buffy). Estas trocas mostram “a deep and abiding preoccupation with senses of identity and role-playing as everyday parts of personality in all its forms”⁵⁷⁵, defende Ian Shuttleworth, e acentuam o uso do duplo, com Willow e a sua versão vampira, mas, sobretudo, nos pares Angel/ Angelus e Faith/ Buffy. Já falámos sobre Angel e o seu “alter-ego”, Angelus, descrito repetidamente como o ser mais maléfico, sanguinário e manipulador que havia: “I was only in it for the evil. That was everything to me. That was art... the destruction of an human being.”⁵⁷⁶ A transformação de Angel em Angelus provoca alguns dos momentos mais arrepiantes de ambas as séries pela mudança radical no comportamento e temperamento das suas personagens. A estranheza (o famoso *unheimlich*, de Freud) que daí advém conferiu muita popularidade aos programas e levantou questões de identidade pertinentes. Como afirma Brenda Boyle: “The embodiment of the monster in a character with whom a spectator has sympathized and known as human (...) turn everything previously known into the unknown, the ambiguous, the uncertain.”⁵⁷⁷ O maior medo de Angel é, precisamente, que o seu lado negro desperte pois, nesse momento, ele é incapaz de o controlar.

De forma um pouco diferente, mas porque também se complementam uma à outra, esta transformação também ocorre com Buffy e Faith. Quando Faith aparece, na 3ª época, Buffy e os amigos são surpreendidos por uma figura em tudo oposta a Buffy, à excepção do facto de também ser uma caçadora. Buffy é controlada, sensata, ponderada e altruísta; Faith é descontrolada, impulsiva, egoísta e totalmente desprovida de moral, também ela um duplo do vampiro. Realmente, o vampiro dos nossos dias continua muito ligado à violência e não só ao sexo e as suas caçadoras têm de responder à violência com violência. Como afirma William Patrick Day, “they again become the vampire’s double and risk becoming as addicted to the power and pleasure of violence as their opponent.”⁵⁷⁸ É o que acontece com Faith, mas que Buffy consegue evitar ao conseguir controlar a sua violência e sacrificar-se para salvar a humanidade. Mas elas complementam-se. Juntas são a caçadora perfeita; separadas estão incompletas.

⁵⁷⁵ Ian Shuttleworth, “They always mistake me for the character I play! Transformation, identity and role-play in the *Buffyverse* (and a defence of fine acting)” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 236.

⁵⁷⁶ Joss Whedon, *Angel, Season 5*, ep. 11, *Damage*.

⁵⁷⁷ Brenda M. Boyle, “Monstrous Bodies, Monstrous Sex: Queering *Alien Resurrection*” In *Gothic Studies*, vol. 7, number2, p. 169.

⁵⁷⁸ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture, What becomes a legend most*, p. 130.

Em *Beyond Good and Evil* (1886), Nietzsche referia que “whoever fights with monsters should see to it that he does not become one himself. And when you stare for a long time into an abyss, the abyss stares back into you”⁵⁷⁹ e Faith acaba por se deixar influenciar pelos seus instintos de caçadora e tornar-se tão impiedosa como os monstros que caça. A sensualidade e o carisma de Faith, a sua irreverência e tendência de ligar a sua actividade ao sexo, colocam-na à parte das outras personagens. Ela sabe exactamente o que quer e não olha a meios para atingir os fins. Quando mata um homem por engano, a pouca moralidade que tem é totalmente destruída ao não considerar que errou. Faith é o reflexo daquilo que Buffy seria sem uma família ou amigos. Esta necessidade de laços afectivos nunca é reconhecida por Faith, mas é visível quando ela troca de corpos com Buffy. O mesmo corpo passa assim a esconder uma segunda identidade que, no fundo, sempre esteve presente, pois Buffy também será atraída pela sua força e poder. Judith Halberstam, em *Skin Shows*, escreve que “someone’s skin, their hide (Hyde), precisely forms the surface through which inner identities emerge and upon which external readings of identity leave their impression”⁵⁸⁰, numa interpretação da figura do duplo e do monstro que encaixa na perfeição no par Buffy/ Faith e Angel/ Angelus. Mostrando como a busca da redenção marca a série, é em *Angel* que Faith acaba por se redimir e entregar-se às autoridades, percebendo e aceitando finalmente a sua natureza.

A utilização do medo, individual ou colectivo, também jogou a favor de Whedon. Já H. P. Lovecraft dizia que “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear on the unknown.”⁵⁸¹ Em *Buffy*, o medo está ao virar de cada esquina e a forma como as personagens lidam com ele é um exemplo para a audiência. O Gótico vive dos nossos medos mais íntimos e dos nossos pesadelos e, logo na 1ª época, o Mestre dos vampiros refere que “Fear is a wonderful thing. It is the most powerful force in the human world. (...) Fear. Fear is in the mind (...) It can be controlled. If I can face my fear it cannot master me.”⁵⁸² O Gótico é a “literature of cosmic fear”⁵⁸³, como Lovecraft lhe chamava, e em *BtVS*, a passagem dos sonhos para pesadelos, o medo e o terror são constantes. É a forma como lidam com o medo que define as personagens e já Franklin D. Roosevelt dizia que “The only thing we have to fear is fear itself.”⁵⁸⁴ *Hush* (Season 4, ep. 10), cujo argumento foi nomeado para um Emmy, é um dos episódios mais perturbadores e bem conseguidos do programa. Centrado no medo do silêncio e da incapacidade de falar do ser humano e, consequentemente, a incapacidade de comunicar com os outros, trata-se de um episódio que, sendo maioritariamente mudo, vai ter na música (ao tom dos filmes góticos dos anos 30 e do cinema mudo) uma das suas principais personagens.

Ambas as séries também procuram responder a uma questão comum nas literaturas góticas e muito pertinente para o nosso estudo. O que é um monstro e que facetas é que ele pode assumir? Numa tentativa de resposta a estas duas perguntas, Whedon apresenta-nos vários tipos de monstros, centrando-se, é claro, no vampiro. Em ambos os programas, Whedon escolheu os aspectos da mitologia dos vampiros que queria utilizar: os seus vampiros explodem quando mortos, roupas e tudo, são super-fortes, não têm reflexo, mas

⁵⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, p. 69.

⁵⁸⁰ Judith Halberstam, *Skin Shows*, p. 141.

⁵⁸¹ H. P. Lovecraft, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, p. 423.

⁵⁸² Joss Whedon, *BTVS*, Season 1, ep. 10, *Nightmares*.

⁵⁸³ H. P. Lovecraft, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, p.425.

⁵⁸⁴ Apud Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p.2.

surgem em fotos, são vulneráveis a estacas de madeira, decapitação, luz do sol e fogo e só aqueles a quem eles dão o sangue a beber é que se transformam em vampiros. Giles explica que: “There are two types of monster. The first can be redeemed, or, more important, wants to be redeemed (...) the second is void of humanity. He cannot respond to reason ...or love.”⁵⁸⁵ É esta a diferença entre Angel e o resto dos vampiros ou outros monstros da série. Os vários monstros que surgem são perfeitamente identificados pelos espectadores como os representantes dos monstros da nossa sociedade.

O caso de Spike é ligeiramente diferente. Spike, o segundo vampiro mais importante das séries, é uma personagem modelada que começa como um “típico” monstro, de estilo motard e aparência à Billy Idol, mas, progressivamente, também vai procurar a redenção e humanizar-se. No site AllAboutSpike.com, uma das colaboradoras explica a atracção de Spike: “Why relate to Spike? Spike is the ultimate outcast. He does not fit in anywhere, and is struggling to find his place in the world. (...) the ‘taint’ of humanity and outsiderdom are characteristics that Spike shares with each incarnation of the sympathetic vampire.”⁵⁸⁶ Tal como Rice ou Brite encaram os seus vampiros como seres alienados, Whedon vê Spike como um símbolo dos que se sentem à margem. Em sete anos, Spike começa uma personagem maléfica, mas, a partir da 4ª época de *Buffy*, começa a redimir-se e tornar-se uma figura que luta contra o Mal, mostrando uma sensibilidade e preocupação crescentes para com a família de Buffy. Ao recuperar a sua alma, acaba por se sacrificar para salvar o mundo, assumindo-se como herói. Pelo meio, reconhece as suas fraquezas e cai na tentação do Mal por mais que uma ocasião, prefigurando-se, inclusive, como um violador, mas, mesmo assim, mostrando-se mais humano que demoníaco. Com Buffy, ele mantém uma relação especial. Odiamam-se, provocaram-se, lutaram, amaram-se, desejaram-se e acabaram por se reconhecer como iguais.

Outro factor que contribuiu para o sucesso das séries foi a utilização da cultura popular. Sarah E. Skwire, por exemplo, considera *Buffy* “a modern-day fairytale turned upside down.”⁵⁸⁷ Além de inúmeras referências a produtos, filmes ou séries de TV bem conhecidos – e que constituem um código próprio, sobretudo em *Buffy* –, a utilização de locais reais (como Los Angeles), ou pseudo-reais (como Sunnydale), permite revelar os vícios e o que está escolhido nos subúrbios americanos. Los Angeles é mais urbana, negra e claustrofóbica, procurando analisar as ambiguidades em torno do Bem e do Mal, corrupção, desintegração social ou desilusão, enquanto Sunnydale é mais agradável e soalheira, mostrando as angústias de adolescentes e jovens adultos num misto de terror, seriedade e comédia. Em ambas as séries, o aparente ar luminoso e solarengo da Califórnia esconde muita escuridão e perigos. Até o dramaturgo Bertolt Brecht, exilado em Hollywood, dizia que o Inferno devia ser parecido com Los Angeles: “It must be/ still more like Los Angeles.”⁵⁸⁸ e a própria Buffy vê Sunnydale como um inferno após regressar dos mortos, na 5ª época: “Everything here is hard, and bright, and violent. Everything I feel, everything I touch. This is Hell. Just getting through the next moment, and the one after that. Knowing what I’ve lost.”⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Joss Whedon, *BTVS*, Season 3, ep. 4, *Beauty and the Beasts*.

⁵⁸⁶ Apud Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre—Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 74.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 79.

⁵⁸⁸ Apud Boyd Tonkin, “Entropy as demon. *Buffy* in Southern California” In Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, p. 84.

⁵⁸⁹ Joss Whedon, *BTVS*, Season 6, ep. 1, *Bargaining*.

Em ambos os programas, mas sobretudo em *Buffy*, predominam os lugares públicos, mais seguros que o lar. A casa de Buffy, por exemplo, nunca é um lugar seguro, para onde ela pode voltar para protecção e refúgio (por exemplo, Angelus abusa da permissão dada a Angel para invadir a casa de Buffy e atacar a sua mãe). Cemitérios, criptas, mausoléus e mansões abandonadas também vão ser comuns na série, mas dois outros espaços sociais ocupam um lugar de destaque: por um lado, o clube *The Bronze*, muito associado à juventude e aos grupos e que vai ser simultaneamente um ponto de encontro para os *Scobbies* (o grupo de amigos de Buffy) e um dos locais de caça dos vampiros; por outro lado, temos o liceu de Sunnydale (simbolicamente substituído pela Universidade na 4ª, 5ª e 6ª épocas de *Buffy*), onde tudo começa e acaba. A metáfora “a escola é um inferno” é tornada real em *Buffy* ao serem apresentados os problemas emocionais, pessoais, relacionais e académicos dos adolescentes e os vários perigos, físicos e psicológicos, que têm de enfrentar no seu crescimento. Este foi um dos principais factores para o sucesso da série, devido à identificação pessoal que a audiência mais jovem sentia. Alguns dos episódios mais marcantes, pela sua significação social, decorrem precisamente no espaço do Liceu. *Earshot* (Season 3, ep. 18), por exemplo, relembra a tragédia de Columbine, e *Out of mind, Out of sight* (Season 1, ep. 11), retrata as consequências quase devastadoras da exclusão social de muitos adolescentes. Já Stephen King afirmava que detestava o liceu e que a escola foi uma fonte de inspiração para os seus livros. Em jeito de brincadeira, muitos críticos referem também que, se Whedon tivesse tido um dia normal no liceu, a série nunca se teria desenvolvido da mesma forma. O episódio atrás referido, *Out of Sight, Out of Mind*, retrata bem a *Carrie* de King, cujas tentativas de integração na escola eram ridicularizadas pelos outros, levando à sua macabra vingança.

No início do Gótico, os críticos consideravam que este encorajava uma “amoral imagination that was a socially subversive force (...) a tempting alternative to the mundaneness of everyday life”⁵⁹⁰ Muitos pais também manifestaram a sua preocupação com uma série que não tinha pudores em alertar para os perigos escondidos nos medos dos adolescentes e jovens adultos. Por exemplo, episódios como *Earshot* e *Graduation Day* (Season 3, ep. 21 e 22) – que mostravam a triste realidade dos ataques e mortes nas escolas americanas – foram alvo de polémica pelos mais conservadores, que os viam como incentivos para comportamentos violentos por parte dos adolescentes, em vez de irem além das imagens e verem como havia ali uma mensagem de alerta, compreensão e tolerância a ser transmitida. Este é apenas um exemplo de como estes programas conseguiram sobrepor-se a outros, por enfrentarem e ultrapassarem muitos tabus e não terem preocupações por causarem polémica.

Buffy e *Angel* encontraram forma para sobreviver no difícil meio das estações de televisão americanas. Para finalizar, ficam as palavras de Joss Whedon, que atestam a imortalidade de *Buffy* e do seu legado: “I think of *Buffy* as life and I don’t like to think about the end of that. Life doesn’t stop until it does completely. That’s the whole point of the show, that we’re always changing and growing.”⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, p. 7.

⁵⁹¹ Roz Kaveney (ed.), *Reading the Vampire Slayer, The New, updated unofficial guide to Buffy and Angel*, contracapa.

4.6.3 O vampiro na televisão: uma figura recorrente

Atualmente, o vampiro faz parte da cultura contemporânea e já não é difícil encontrá-lo noutras séries televisivas que, aparentemente, nada têm a ver com vampiros (tal como sucede no cinema). É claro que, na maior parte dos casos, essas séries também lidam com o Gótico, o sobrenatural ou o fantástico, mas algumas fazem-no de forma bem mais discreta que outras e a utilização da figura do vampiro é prova da seriedade com que ela é encarada hoje em dia e da pluralidade de sentidos que lhe é atribuída. Em *Kindred: The Embraced* (1995), série criada por John Leekley e Mark Rain-Hagen, baseada no jogo de vídeo *Vampire: The Masquerade*, tudo ainda é centrado nos vampiros e a ideia que se vai desenvolvendo é a de uma sociedade de vampiros, que existe a par da sociedade dita normal, mas cuja existência esta desconhece. A luta entre estes dois pólos e a luta de clãs rivais de vampiros – os que desejam atacar a humanidade e os que desejam permanecer neutros – está aqui reflectida, com vampiros que são figuras do mundo, sofisticados, poderosos e livres de restrições. No entanto, a série conheceu pouco sucesso, tendo sido cancelada ao fim de poucos episódios.

Se *Kindred* pretendia dar uma face mais humana aos seus vampiros, é em séries como *Supernatural*, *Smallville*, *24*, *Stargate Atlantis*, *Sliders*, ou *X-Files*, que o vampiro tem marcada presença de forma mais ou menos directa. *X-Files*, a icónica série televisiva criada por Chris Carter, em 1993, e que esteve em exibição durante nove anos, desde cedo se preocupou em denunciar teorias de conspiração, levantar questões sobre espiritualidade e crenças, revelando a pouca fé no governo do país. Assumindo-se, hoje em dia, como uma das mais importantes séries dos anos 90 do século XX, se não mesmo a mais importante, *X-Files* abordou em vários episódios a polémica questão da vida depois da morte e da própria mortalidade do ser humano. O vampirismo psíquico e a associação a psicopatas encontraram paralelo em episódios como *Lazarus* (Season 1, ep. 14), *Irresistible* (Season 2, ep. 13) ou *Syzygy* (Season 3, ep. 13).

Parasitas e outros elementos que se apoderam do corpo humano também não fugiram ao leque de fenómenos estranhos que a série abordou. Quanto ao vampirismo mais “típico”, ele foi abordado sobretudo em 3 (Season 2, ep. 7), episódio que mistura os elementos tradicionais da ingestão de sangue e regeneração de tecidos com aspectos mais modernos, como o “meio-vampirismo” e a tolerância da luz do Sol. Além disso, é também neste episódio que são referidos os clubes reais de “vampiros”, na Califórnia, a que já Barra da Costa faz referência no seu *Filhos do Diabo*. Segundo este investigador, existem em Los Angeles clubes que servem a sua comunidade de vampiros e onde há um certo código de vestir e agir. Ele fala do *Club Communion*, que tem uma sala VIP onde se bebe sangue de forma monitorizada e segura e onde todos os consumidores e dadores são voluntários. Nestes Clubes de “vampiros”, frequentados sobretudo por jovens brancos de classe média, vestidos de negro e de faces pintadas, pessoas bebem e deixam beber sangue uns dos outros. Para eles, é um jogo, um ritual feito com consentimento. Estes adeptos do vampirismo são retratados neste episódio de *X-Files*, mas em *Bad Blood* (Season 5, ep. 12), um vampiro diz à agente Scully, do FBI: “we are good citizens, good neighbours now”, adivinhando um novo destino para os vampiros que, à semelhança do que vem a acontecer na literatura, se desvanecem na multidão.

Se em *Supernatural* (criada por Eric Kripke em 2005 e presentemente na terceira época), o vampiro já foi retratado por várias vezes e de formas diferentes, a fórmula utilizada parte muito de fontes mais contemporâneas. A série baseia-se nas várias lendas e no folclore Americano, mas Eric Kripke, o seu criador, fala como há lendas que desenvolvem uma vida própria:

The scariest monster is the monster you face in the mirror and what all monsters are are our internal fears and anxieties made manifest and that's what makes the great monsters great. It's like: what creatures can we create that can really touch a nerve; how do we make their inner demons external, cause that's the best horror. (...) werewolves totally fall under that: werewolves is a story about a primal man living in a civilized shell.⁵⁹²

O que Kripke diz, referindo-se aos lobisomens, pode ser dito de alguns vampiros, e a forma como o programa tem abordado essa temática mostra claramente uma evolução da tradição para a humanização do vampiro e do monstro. Em *Something Wicked* (Season 1, ep. 17), Kripke retoma a lenda das estrigas, que, desta vez, sugam a energia de crianças, deixando-as comatosas. Já em *The Benders* (Season 1, ep. 14), os vampiros não são mais do que uma família de seres humanos que, anualmente, caça e mata seres humanos, tal implacavelmente como os vampiros. *The kids are alright* (Season 3, ep. 2) presta a homenagem ao mito de Drácula, pois Kripke coloca uma das personagens a ler *The Historian*, de Elizabeth Kostova, de que falámos anteriormente, num episódio sobre as coisas não serem o que aparentam.

Dead Man's Blood (Season 1, ep. 19), *Bloodlust* (Season 2, ep. 3) e *Fresh Blood* (Season 3, ep. 7) apresentam facetas muito diferentes dos vampiros. Se a boa velha estaca continua a ser o meio mais eficaz para destruir os vampiros, a luz do dia deixa de fazer efeito e os poderes dos vampiros são bem mais limitados, passando sobretudo pela força sobre-humana. No primeiro episódio referido, as influências são claramente mais clássicas, com os vampiros a assumirem-se como predadores e a juntarem-se em grupos unidos, quase uma família. No entanto, estes vampiros já desenvolvem relações emocionais entre si, mostrando alguma humanização. Mas é no segundo episódio referido que esta humanização ganha mais expressão, com os vampiros a lutarem contra a sua natureza e evitarem as mortes humanas para a sua subsistência. Já *Fresh Blood* justifica a transformação de novos vampiros pela procura de um companheiro para salvar uma raça em extinção. Desesperado, solitário e profundamente desiludido com a sua existência, o vampiro aqui retratado só quer arranjar um companheiro, com quem partilhar a imortalidade, na mesma procura de uma família que os vampiros de Rice revelam. Além disso, o caçador de vampiros torna-se vampiro, mas não desiste da sua missão, continuando tão impiedoso como quando era humano, mostrando como é o carácter da pessoa, e não facto de ser vampiro, que define a sua classificação moral.

Em *Smallville* (actualmente na sétima época), a famosa série sobre a juventude do Super-Homem criada por Jerry Siegel e Joe Shuster, em 2001, a presença do vampiro poderia parecer estranha. Contudo, este esteve lá, mas de uma forma diferente. Em *Thirst* (Season 5, ep. 5), o vampirismo é encarado como uma doença e é tratável, escolha natural numa série que se pretende o mais credível possível. Já em *Redux* (Season 2, ep. 6), as alusões são mais metafóricas, com uma jovem a querer manter-se jovem, sugando a

⁵⁹² Eric Kripke, *Supernatural*, Season 2, Extras.

energia vital dos outros periodicamente. No entanto, que melhor exemplo de vampiro psíquico que a personagem do vilão Lex Luthor? Ninguém resiste à sua pressão ou sobrevive à sua chantagem, emocional ou não. Luthor domina tudo e todos sob a sua alçada e não admite ser contrariado, independentemente das consequências para os outros.

Sliders, o programa da Fox Network (criado por Tracy Tormé e Robert K. Weiss) que esteve em exibição durante 5 anos (1995-2000), abordou o tema uma vez, numa grande homenagem a uma série de figuras ligadas à literatura de vampiros, com uma banda rock chamada Stoker e um caçador de vampiro de nome Van Helsinguer. No penúltimo episódio da 3ª época, *Stoker*, centramo-nos num mundo onde os vampiros são reais e todos sabem que eles existem. A atracção da jovem Wade por uma banda rock é natural e progressiva e o poder hipnotizante do vocalista não lhe é indiferente e recria o carisma e a atracção de Dráculas interpretados por Lugosi, Lee ou Langella.

Em 24, a popular série protagonizada por Kiefer Sutherland, criada por Joel Surnow e Robert Cochran, em exibição na Fox Network desde 2001, os vampiros marcam presença sobretudo a dois níveis: por um lado, os vampiros emocionais presentes nas relações laborais da Unidade Contra-Terrorista (CTU), onde Jack Bauer trabalha; por outro, a presença constante de assassinos e, sobretudo, de terroristas, domina o programa e, mais uma vez, define o monstro moderno, associado à destruição sem sentido levada a cabo, quer pelo vampiro, quer por estas figuras.

Já *Stargate Atlantis*, a *spin-off* da famosa série de ficção científica, *Stargate*, criada por Brad Wright e Robert C. Cooper e que esteve em exibição dez anos (de 1997 a 2007), mantém uma relação especial com o vampirismo. Nunca tal designação é utilizada, mas, ao longo das quatro épocas que já leva, os inimigos a abater são uma versão cósmica do vampiro. Os *Wraith*⁵⁹³, seres ancestrais, prolongam a sua existência sugando a vida dos humanos, numa transferência de energia vital em tudo semelhante ao processo de sugar o sangue e que muito se assemelha à dos vampiros psíquicos de *Lost Souls*:

The twins fed for two yours. They pressed themselves close against Arkady's body, and every crack and pore of their skin became a tiny mouth, a minuscule suckhole, questing deep into Arkady's tissue to extract every drop of moisture, of vitality, of whatever love might still be buried in Arkady's bitter heart.⁵⁹⁴

As vítimas dos gémeos vampíricos não morrem imediatamente, tal como quando os *Wraith* se alimentam; as suas vítimas envelhecem, perdem energia e morrem. Além disso, tal como os vampiros, os *Wraith* são imortais, desde que se alimentem, e regeneram-se facilmente, mas podem, no entanto, ser destruídos. Da mesma forma que muitos outros seres considerados monstros, como os próprios vampiros, mais uma vez, os *Wraith* também são alvo de um paradoxo. Em determinada altura, um deles afirma que “The wraith must feed in order to live. For wraith, hunger burns like a fire. (...) if you found yourself burning alive would you settle for just one drop of water or would you take more?”⁵⁹⁵ No fundo, como dizia Lestat, “evil is a point of

⁵⁹³ Ver Anexo 108: Figuras 113 e 114, p. 270.

⁵⁹⁴ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, p. 322.

⁵⁹⁵ Brad Wright & Robert C. Cooper, *Stargate Atlantis*, Season 3, ep. 7, *Common Ground*.

view”⁵⁹⁶ e, de facto, é tudo uma questão de perspectiva: os *Wraith* têm de se alimentar para sobreviverem. Para os humanos, eles são monstros, porque matam as pessoas de quem se alimentam, mas os *Wraith* não se consideram como tal, já que têm de o fazer, senão morrem à fome, da mesma forma que os vampiros também morrem se não beberem sangue. As noções de Bem e Mal são postas em causa: por exemplo, em *Common Ground* (Season 3, ep. 7), o *wraith* não mata o Coronel John Sheppard (uma das personagens principais) e ajuda-o a fugir, restaurando-lhe a saúde.

Mas, muito antes destas famosas séries televisivas abordarem o vampiro, ele surge de uma forma bem mais séria e metafórica no documentário Nazi *Der ewige jude*⁵⁹⁷ (*The Eternal Jew*), de Fritz Hippler, feito a pedido do Ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, em 1940, e um dos mais famosos filmes de propaganda nazi. Usando as mesmas técnicas de filmagem desenvolvidas por F. W. Murnau, no seu *Nosferatu*, ou Fritz Lang em *M.*, este documentário mostra os perigos da manipulação pelo terror e apresenta os judeus como uma raça parasita que pode contaminar os que os rodeiam. O documentário foi criado para legitimar a destruição de um povo e está actualmente proibida a sua venda e exibição na Alemanha. Os judeus polacos são apresentados como corruptos, preguiçosos, feios e perversos, seres alienados, que devem ser exterminados. Aliás, o filme acenta no medo da contaminação, contrapondo imagens de uma vida alemã saudável e pacífica a imagens de judeus a matarem animais, e a serem associados a ratazanas ou outros animais com conotação negativa. No documentário, o vampiro é um judeu que suga o sangue da raça ariana e remete para um estilo de vida degradante e deplorável. A descrição que Gilberto Perez faz do vampiro de Murnau adequa-se também aos vampiros deste documentário Nazi: “loomingly thin”, “skeletal aspect”, “monstrously suggest a cross between a human skeleton and a rat.”, em mais uma associação com as doenças. “The insinuation in *The Eternal Jew* is that the Jew is like Nosferatu: “rats he carries with him.”⁵⁹⁸, afirma Jack Morgan, mas, ironicamente, hoje em dia, temos de ver este documentário com outros olhos e associar o verdadeiro vampirismo aos nazis e às suas acções contra a raça humana. O vampirismo assumia aqui o valor de uma epidemia que ultrapassava fronteiras, casas e países, tal como o nazismo e outras crenças totalitaristas e de segregação social ainda fazem hoje em dia.

4.7 Um admirável mundo novo: o vampiro e a música

A influência do Gótico na música era algo inevitável, mas, relativamente à literatura, demorou o seu tempo a afirmar-se. A música gótica começou a desenvolver-se mais de cem anos depois do desenvolvimento do Gótico na Literatura Inglesa e Norte-Americana. O termo “Gótico” foi usado sobretudo nos anos 70 e 80 do século XX, para designar o movimento de punk e rock de grupos como os Bauhaus, the Damned, The Cure, Siouxsie and the Banshees, Sisters of Mercy, bandas muitas vezes desdenhadas ou criticadas, tal como a Literatura Gótica o fora quando surgiu no século XVIII.

⁵⁹⁶ Cf. *supra*, p. 76.

⁵⁹⁷ Ver Anexo 109: Figura 115, p. 270.

⁵⁹⁸ Jack Morgan, *The Biology of Horror Gothic Literature and Film*, p. 12.

A música rock começou a ligar-se com mais veemência ao terror no final da década de 1970, com Alice Cooper, Kiss e Ozzie Osbourne. Nos anos 80, o punk e o rock fundiram-se no que começou a ser chamado de música gótica, com os Megadeath, Iron Maiden, The Dead Kennedys ou Anthrax a influenciarem o estilo de vestir e de vida de milhares de pessoas.

O desenvolvimento do Gótico na música popular e a subcultura, que daí adveio, permitiram uma reescrita dos textos e temas góticos. Músicas como *Thriller* (1982), de Michael Jackson, começaram a desenvolver esta ligação nos anos 80, abrindo um novo caminho ao Gótico. Na introdução de *Love in Vein*, Brite descreve *Lost Souls* como “a homoerotic Southern Gothic rock ‘n’ roll vampire tale”⁵⁹⁹ e, de facto, é intensa a ligação desta obra à música, como já referimos no capítulo três. Começando pelo facto de *Lost Souls* ser o nome da banda de Steve e Ghost, também ela de música alternativa, passando pela cultura musical de Nothing e terminando no seu destino como músico, a obra de Brite é marcada por um tom muito próprio. David Bowie, The Cure, Bauhaus são apenas algumas das bandas ou músicos ouvidos pelas personagens.

Foi precisamente a banda inglesa Bauhaus que impulsionou a música gótica com o single *Bela Lugosi's dead*⁶⁰⁰, de 1979, considerada a primeira canção gótica pop. A canção fez parte da banda sonora do filme *The Hunger*, já referido, acentuando ainda mais a sua ligação ao vampirismo. A presença do músico Peter Murphy contribuiu para o sucesso da banda, que desenvolveu um estilo muito próprio, com uma sonoridade nova para a época, inspirada nos filmes de terror. A despreocupação do punk deu assim início a uma valorização de conceitos algo depressivos, que traduzem uma desconfiança relativamente ao futuro e um pessimismo social. Em *Lost Souls*, são também mencionados os temas *Ziggy Stardust* e *Stigmata Martyr*⁶⁰¹, que fala sobre a dor e o prazer, numa ironia à crucificação de Cristo.

Já os The Cure, banda de rock inglesa, liderada por Robert Smith e formada em 1976, desenvolveram um estilo indefinido, marcado pelo rock alternativo e pelo Gótico. São várias as músicas dos Cure que podemos ligar ao vampirismo e a *Lost Souls*, mas algumas das mais relevantes serão *Burn*⁶⁰² (1994), *Torture*⁶⁰³ (1987), *The 13th*⁶⁰⁴ (1996) e *Lullaby* (1989). *Burn* fez parte da banda sonora do filme *The Crow* (1994), de James O'Barr, muito ligado ao Gótico. É uma canção que fala do desespero pessoal levado ao extremo (“The end it's all that's ever true/ every night I burn/ waiting for the world to end”); *Torture* centra-se na noite, no desespero e na solidão (another night with you/ hanging like this/ like a vampire bat”); *The 13th* revela alguma indefinição e confusão sexual, que Nothing também revela em *Lost Souls*, ao mesmo tempo que fala do desejo irresistível e paradoxal que as vítimas voluntárias dos vampiros sentem, como Jessy (as she slides towards me smooth as a snake/ I can't swallow I just start to shake/ and I just know this is a big mistake / yeah but it feels good! / Do it to me! Do it to me! Do it to me! Do it to me!) e da sedução do vampiro, que nos atrai com desejos proibidos (“you will be all the things in the world you've never been/ see

⁵⁹⁹ Apud Bernadette Bosky, “Making the Implicit, explicit: Vampire Erotica and pornography” In Leonard G. Heldreth & Mary Pharr (ed.), *Vampires in Literature*, p. 226.

⁶⁰⁰ Ver Anexo 110: Canção 3, p. 271.

⁶⁰¹ Ver Anexo 111: Canção 4, p. 271.

⁶⁰² Ver Anexo 112: Canção 5, p. 271.

⁶⁰³ Ver Anexo 113: Canção 6, p. 272.

⁶⁰⁴ Ver Anexo 114: Canção 7, p. 272-273.

all the things in the world you've never seen/ dream all the things in the world you've never dreamed...”); *Lullaby* é uma das canções mais famosas dos The Cure, vencedora de Grammys, e a sua ligação ao vampirismo é mais intensa do que pensaríamos:

On candystripe legs spiderman comes
softly through the shadow of the evening sun
looking for the victim shivering in bed
realise with freight that the spiderman is having
me for dinner tonight
quietly he laughs and shaking his head creeps
closer now closer to the foot of the bed and
softer than shadow and quicker than flies his
arms are all around me and his tongue in my
eyes "be still be calm be quiet now my precious
boy don't struggle like that or I will only love
you more for it's much too late to get away or
turn on the light the spiderman is having you
for dinner tonight"⁶⁰⁵

A metáfora com a aranha acentua a subtilidade do vampiro e a sua associação à noite; além disso, a descrição do ataque da aranha lembra o processo de alimentação dos vampiros gémeos de *Lost Souls*, que sugavam a força vital das vítimas (“and I feel like I’m being eaten by a thousand/ million shivering holes”)⁶⁰⁶. A linguagem e o estilo da letra são também uma torrente de acções e sentimentos, sem pontuação, para intensificar o pânico da vítima e o poder do predador.

Apesar de não serem mencionados por Brite, os Smashing Pumpkins estabelecem uma relação directa com o Gótico e o vampirismo e, sobretudo, duas das suas músicas podem ser relacionadas com *Lost Souls*. Influenciados pelos The Cure, os Smashing Pumpkins são um grupo de rock alternativo americano, formado em 1988, em Chicago, cujo vocalista é Billy Corgan, o principal autor das letras do grupo. Para Corgan, a escrita é catártica e auto-reflexiva. Os membros do grupo afirmam várias vezes que as músicas são uma expressão da mente perturbada do vocalista, imersa em pesadelos e mundos alternativos. Seja como for, a maioria das músicas dos Smashing Pumpkins é profundamente alegórica e metafórica e raramente o seu sentido é literal. Este é o mesmo conceito da escrita que tem a maioria dos escritos góticos, que usam a literatura para exorcizarem os seus demónios interiores. *Bullet With Butterfly Wings*⁶⁰⁷ (1995), integrada no álbum mais conhecido da banda, *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, ganhou um Grammy, em 1997, e é conhecida pelo famoso verso “The world is a vampire”, muito em sintonia com a ideia que Nothing, de *Lost Souls*, faz do mundo: “The world is a vampire, sent to drain/ Secret destroyers, hold you up to the flames/ And what do I get for my pain?/ Betrayed desires, and a piece of the game.” Esta música está muito relacionada com as personagens da obra de Brite, pois fala da incompreensão e sentido de alienação do indivíduo, que se sente preso, frustrado, como um animal numa jaula, alguém que se sente oprimido pela sociedade: “Despite all my rage I’m still just a rat in a cage/ Then someone will say what is lost can never be saved.” Um fã da banda resume o sentido da música da seguinte forma: “The world is relentless. We're all

⁶⁰⁵ Ver Anexo 115: Canção 8, p. 273-274.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ Ver Anexo 116: Canção 9, p. 274.

trapped in it. There's no way to escape. After all, life is a terminal disease. No one can survive it for long. (...) Despite the strength of our emotions, love, hate, anger, we can't really achieve anything permanent except our own destruction.”⁶⁰⁸ É este sentimento pessimista e negativo que percorre a música e muitas outras canções dos Smashing Pumpkins e que também traduz o significado de *Lost Souls*. São diferentes expressões de almas alienadas, perturbadas, confusas e introspectivas, que procuram o seu lugar no mundo e um sentido para a sua existência. Já *We only come out at night*⁶⁰⁹ (1995) parece mais directamente relacionado com o vampirismo, pelas associações óbvias com quem tem receio da luz do dia e só se sente bem à noite. No entanto, esta relação vai mais além desta noção. Trata-se de uma canção sobre seres inseguros, solitários, que se sentem incompreendidos pela sociedade, pelo que a noite é um refúgio onde encontram segurança, muito como alguns vampiros da literatura e do cinema.

No entanto, antes de *Nothing* ou *Ghost* ganharem fama no seio da literatura de vampiros, um vampiro destacou-se de entre os demais pela sua ligação à música: foi em 1985 que *The Vampire Lestat* revelou ao mundo uma nova estrela de rock. Anne Rice confessa que tornou Lestat numa estrela rock, porque estrelas de rock são figuras marginais, de quem se espera tenham comportamentos “anormais”, imprevisíveis, e que vivem a vida ao máximo. Logo no início, Lestat fala do carácter profanador e transgressor da música rock:

...there was something vampiric about rock music. It must have sounded supernatural even to those who don't believe in the supernatural. I mean the way the electricity could stretch a single note forever; the way harmony could be layered upon harmony until you felt yourself dissolving in the sound. So eloquent of dread it was, this music. The world just didn't have it in any form before.⁶¹⁰

A atracção que Lestat sentia por aquela forma de música – que o despertou do seu longo sono e que vai despertar Akasha, a rainha dos vampiros – está relacionada com a sua própria personalidade. Lestat é incapaz de cumprir regras, sociais ou vampíricas, e é essa característica que o vai levar a querer desmascarar, através da música, os segredos dos vampiros, pois a música rock, pelo seu alcance e liberdade de regras, seria o meio ideal para o fazer. O investigador Timothy R. Tangherlini considera que “There is a very close connection between the Devil and the music and so it really makes sense that the best musicians have some sort of pact with the Devil.”⁶¹¹ Esta consideração vem do facto destas estrelas do rock e da música gótica ganharem fama e popularidade súbitas, como se, à semelhança do vampiro, não tivessem alma, porque a venderam ao diabo.

A banda sonora de *Queen of the Damned* inclui Marilyn Manson, Disturbed e Linking Park e *Sympathy For The Devil*, dos Guns N' Roses, fez parte da banda sonora da adaptação cinematográfica de *Interview with the Vampire*, e é, à semelhança do romance, uma narrativa de um imortal a falar na primeira pessoa, mas, aqui, em vez da voz de Louis, é claramente a voz de Lestat que perpassa: “Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith.” Figuras como Peter Murphy, David Bowie e Sting demonstraram o seu desejo de encarnarem

⁶⁰⁸ <http://www.songmeanings.net/lyric.php?lid=347> (consultado a 20 de Dezembro de 2007).

⁶⁰⁹ Ver Anexo 117: Canção 10, p. 274-275.

⁶¹⁰ Anne Rice, *The Vampire Lestat*, p. 6.

⁶¹¹ Eric Kripke, *Supernatural*, Season 2, Extras.

Lestat no cinema⁶¹², sobretudo Bowie, cuja participação em *The Hunger* seria uma mais-valia para o papel. Rice recebeu centenas de cartas a sugerirem Sting para representar Lestat, dado que o músico se terá inspirado na obra de Rice para escrever *Moon Over Bourbon Street*⁶¹³ (1985). Se *Sympathy* reflecte o egocentrismo e vaidade de Lestat, esta música de Sting dá voz à angústia e sofrimento de Louis, à sua luta contra uma condição que não aceita e ao seu desejo de poder mudar o seu destino:

I pray every day to be strong
For I know what I do must be wrong
(...)
It was many years ago that I became what I am
I was trapped in this life like an innocent lamb
Now I can only show my face at noon
And you'll only see me walking by the light of the moon
The brim of my hat hides the eye of a beast
I've the face of a sinner but the hands of a priest
(...)
How could I be this way when I pray to God above
I must love what I destroy and destroy the thing I love

Mas falar do Gótico e do vampiro é falar daquele que é considerado um vampiro na música: Brian Hugh Warner, mais conhecido por Marilyn Mason, o polémico músico americano, de tendências satânicas, conhecido pelos constantes escândalos em que se vê envolvido. A própria escolha do nome da sua banda, Marilyn Mason, revela a sua personalidade, ao considerar que a icónica Marilyn Monroe e o *serial killer* Charles Manson eram os símbolos mais marcantes da cultura americana. Nos seus espectáculos, é fácil encontrar cruces satânicas invertidas ou mulheres ensanguentadas, o que já levou a que algumas localidades proibissem as suas actuações. Mason participou este ano no filme *Rise*, de Sebastian Gutierrez, um filme de vampiros, mas onde, curiosamente, o músico não interpretava um vampiro, mas sim um empregado num bar. Acusado de ser um vampiro, o músico rejeita acusações de influenciar massacres estudantis, como o de Columbine, em 1999, com as letras das suas músicas, rudes, cruas e sem tabus, um pouco como a escrita de Poppy Z. Brite. Independentemente da veracidade destas e outras acusações, a associação à subcultura gótica e à figura do vampiro são suficientemente relevantes para serem aqui abordadas. O recente álbum *Eat Me, Drink Me* (2007), meio-termo entre pop e música gótica, consagra à figura do vampiro a maioria dos seus temas, com *If I was your Vampire*⁶¹⁴ a ocupar um lugar de destaque e a acentuar a imortalidade e sedução do vampiro. *Redeemer*⁶¹⁵ (1996), que integrou a banda sonora do filme *Queen of the Damned*, dá mais relevância às dúvidas de Lestat quanto à sua natureza vampírica, que este sente plenamente e à qual não consegue resistir, mesmo que deseje que alguém o impeça dessas práticas: “The hunger inside given to me, me makes me what I am/ Always it is calling me, for the blood of man (...) I can't bare, I cannot tame the

⁶¹² Nicola Nixon, “When Hollywood sucks, or Hungry Girls, Lost Boys, and Vampirism in the age of Reagan.” In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 218.

⁶¹³ Ver Anexo 118: Canção 11, p. 275.

⁶¹⁴ Ver Anexo 119: Canção 12, p. 275-276.

⁶¹⁵ Ver Anexo 120: Canção 13, p. 276.

hunger in me.” *This is Halloween*⁶¹⁶ (1993), da banda sonora do filme *Nightmare Before Christmas* (de 1993, realizado por Henry Selick) é uma celebração do Gótico e do vampiro, ao ponto de Mason ter referido que “It will be the vampire national anthem.”⁶¹⁷ Cadáveres, fantasmas, bruxas, demónios, lobisomens, vampiros e toda a espécie de criaturas bizarras unem-se a uma só voz nesta fantasia de Mason.

Os Mercyful Fate, a banda de *black metal* dinamarquesa formada em 1981, ocupam também um lugar de destaque nas associações entre o vampirismo e a música. Um pouco à semelhança dos Marilyn Mason, as letras dos Mercyful Fate têm um tom sombrio e negro, um pouco satânicas, e muitas são baseadas em histórias ou filmes de terror. Além disso, o vocalista King Diamond pintava o rosto ao jeito de Alice Cooper. No entanto, apesar desta ligação à subcultura gótica, o principal motivo de interesse desta banda para o nosso estudo tem a ver com o álbum *Return of the Vampire*, lançado em 1992 e todo ele dedicado ao vampirismo, com músicas como *Return of the Vampire*⁶¹⁸, *Burning the cross*, *On a night of a full moon*, *Death Kiss* ou *Leave my soul alone*. Em 1998, o álbum *Dead Again* dá continuidade às histórias macabras em músicas como *Sucking your blood*⁶¹⁹ ou *Fear*, que perpetuam a ligação ao vampirismo.

Seria impossível mencionar aqui todos os músicos, que estabelecem ligações com o Gótico e com o vampiro, pois, sobretudo com as novas acepções desta figura no imaginário colectivo e no meio académico, as novas associações surgem a cada dia. Bandas como os Dead can Dance, Nick Cave and the Bad Seeds, This Mortal Coil, Within Temptation, ou Evancense, conhecem imensa popularidade no seu estilo gótico, marcante de uma geração e estilo de vida, e onde músicas revolucionárias, contestatárias e polémicas ganham vida, apoiadas por orquestrações poderosas, com a música clássica a aliar-se ao hard rock e ao gótico. Em Portugal, bandas como Os Corvos (numa homenagem a Edgar Allan Poe), ou os Moonspell também se aliaram a esta subcultura gótica, abrindo novas portas no panorama musical nacional. No entanto, deixamos uma última palavra de destaque para um artista nacional que se destacou por lutar contra vampiros da vida real, como já referimos no capítulo 2: em plena ditadura salazarista, Zeca Afonso (1929-1987) publica o álbum *Dr. José Afonso em Baladas de Coimbra* (1958), e, em 1963, surge o tema *Os Vampiros*⁶²⁰, um dos temas mais emblemáticos do artista português, que marcou a história musical nacional, tornando-se um dos símbolos de resistência antifascista da época:

No céu cinzento Sob o astro mudo
Batendo as asas Pela noite calada
Vêm em bandos Com pés veludo
Chupar o sangue Fresco da manada

A toda a parte Chegam os vampiros
(...)
São os mordomos Do universo todo
Senhores à força Mandadores sem lei
(...)
Eles comem tudo Eles comem tudo
Eles comem tudo E não deixam nada

⁶¹⁶ Ver Anexo 121: Canção 14, p. 277-278.

⁶¹⁷ <http://forum.fansmarilynmanon.com/showthread.php?t=1517> (consultado a 20 de Dezembro de 2007).

⁶¹⁸ Ver Anexo 122: Canção 15, p. 279.

⁶¹⁹ Ver Anexo 123: Canção 16, p. 279-280.

⁶²⁰ Ver Anexo 124: Canção 17, p. 280.

(...)
No chão do medo Tombam os vencidos
Ouvem-se os gritos Na noite abafada
Jazem nos fossos Vítimas dum credo
E não se esgota O sangue da manada

A crítica ao Estado Novo, personificado nos vampiros, concretiza a noção de vampiros emocionais, que já abordámos, e dá expressão à chamada música de intervenção, que continua a marcar muita da música gótica produzida hoje em dia. O poder e insinuação destes vampiros ditadores, o seu carácter opressor e totalitarista, a vulnerabilidade das vítimas, são um grito de alerta e uma mensagem de revolta, contra os vampiros da vida real, aos quais nunca podemos ser indiferentes, e que, cada vez mais, ganham novas formas e novas forças, num mundo, tal como eles, em constante evolução.

CONCLUSÃO

...the most persistent sub-genre in mass-market gothic has been vampirism.

Richard Davenport-Hines⁶²¹



mundo em que vivemos evolui a cada dia e, com ele, nós somos obrigados a evoluir também, se não quisermos ser esmagados pelo peso da mudança. Nessa evolução, são alterados os códigos de conduta, as regras sociais e as normas que regem a nossa

existência. Para acompanhar o evoluir dos tempos, temos de procurar novas formas de nos encarmos e de lidarmos com os nossos medos e dúvidas. Não há género ou modo literário mais empenhado neste confronto do que o Gótico. Ao evoluir com as sociedades em que se desenvolve, o Gótico mostra-nos novas manifestações das nossas angústias e novas formas de lidar com elas. Da mesma forma, as personagens desenvolvidas pela Literatura Gótica ganham nova vida à luz das épocas que passam, reinterpretando-se e reinventando-se, tal como o Homem, que as cria e lê.

O vampiro é, por excelência, uma dessas personagens góticas e uma das que melhor tem demonstrado esta capacidade de adaptação, marcando presença em todas as décadas desde o seu aparecimento na literatura. Estamos actualmente muito longe da personagem imaginada por Bram Stoker e talvez mais perto da figura histórica que o inspirou. Tal como na época em que Vlad Tepes viveu, o nosso é um mundo de guerras: políticas, religiosas, internas ou pessoais, com a morte a ser cada vez mais impessoal, inesperada e sem sentido. Num cenário assim, cabe-nos encontrar alguma luz nesta escuridão.

A forma como encaramos e lidamos com a estranheza e diferença no mundo que nos rodeia é o que nos define como indivíduos, diferentes também nós uns dos outros. A ficção gótica, em geral, e a figura do vampiro, em particular, ajudam-nos a preencher um vazio existencial, ao darem forma concreta ao que não conseguimos nomear, mas que sabemos existir: “The lure of the gothic and melodramatic vampire is to do with its ability to represent what is disavowed, to speak to anxieties and desires that are difficult to name.”⁶²², refere Milly Williamson. O Bem, o Mal, a exploração, a vaidade, o medo, a ganância, a entreaajuda, o servilismo, a sexualidade, a atracção, o fascínio, ou apenas o amor, são alguns dos conceitos retratados pelo Gótico, que nos ajuda a reconhecê-los e confrontá-los melhor.

Como afirma Andrew Pyper, “It has been said that we only fear that which we do not know. Yet perhaps what we fear most is not the possibility of the unknown, but all the horrors that we know to be true.”⁶²³ Através do vampiro, nós aprendemos a reconhecer aquilo que nos atormenta ou fascina e a ficção gótica acaba assim por ser um processo de análise cultural, reflexo de uma determinada sociedade, numa determinada época. Em *Gothic Vision*⁶²⁴, Cavallaro refere que o medo e as suas manifestações mudam ao longo dos tempos e fala sobre a versatilidade do mito do vampiro: “...the myth has a proclivity to adapt itself

⁶²¹ Richard Davenport-Hines, *Gothic: Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*, p. 352.

⁶²² Milly Williamson, *The Lure of the Vampyre – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 187.

⁶²³ *Apud* Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. vi.

⁶²⁴ *Idem*, p. 98.

with extraordinary versatility to the particular fears and beliefs of each specific age and society in which it manifests itself.”⁶²⁵

Ao se adaptar aos tempos que corre, o vampiro acabou por levar também a uma redefinição do conceito de monstro. Se o monstro é sempre definido pela sociedade em que se manifesta, era forçoso que também esta figura se alterasse com as mudanças sociais. O monstro, tal como o vampiro, deixou de ser identificado pelos seus traços exteriores e pelo seu aspecto físico. Se o papel do monstro é avisar-nos que há qualquer coisa que está errada e que tem de ser corrigida, para restabelecer a ordem social, hoje em dia, esse aviso vem das mais variadas formas.

Fred Botting considerava que o Mal tem uma existência banal⁶²⁶ e o que ameaça uma sociedade varia de sociedade para sociedade e de época para época, daí a necessidade do monstro se reinventar. Assim, os vampiros dos nossos dias deixam de ser identificados apenas como os predadores sanguinários, de presas afiadas, do passado, passando a ser identificados com todos aqueles que põem em perigo o ser humano: assassinos, psicopatas, vigaristas, pedófilos, conspiradores são a nova face do monstro, passíveis de identificação com os diversos tipos de vampiros. Além disso, nos tempos que correm, considerar um vampiro como bom ou mau depende das suas acções e atitudes, tal como acontece com qualquer ser humano. O vampirismo pode ser visto como intrinsecamente maligno, mas também pode significar uma neutralidade moral, com o vampiro a fazer as mesmas escolhas morais que qualquer humano faz e, como tal, a ser bom ou mau de acordo com essas escolhas.

Não é que tenham de se descobrir grandes verdades nestas narrativas, mas há que não rejeitar as suas potencialidades. À primeira vista, parecem histórias vagas e insípidas, sem qualquer valor literário, mas não será bem assim. O desenvolvimento da mitologia do vampiro resultou, em grande parte, de duas superstições: que os mortos podiam, por vezes, sair dos túmulos e maltratar os humanos e que havia certas criaturas nocturnas que se saciavam com sangue humano. O mistério que o rodeia atrai os leitores ao envolvê-los num mundo diferente, onde podem libertar-se das tensões do dia-a-dia. Além disso, o vampiro combina traços humanos com traços mais sobrenaturais. Se, por um lado, aqueles o tornam familiar, fácil de reconhecer e ajudam na sua identificação por parte do leitor, por outro, estes traços particulares contribuem para a sua alienação e afastamento da sociedade. Este carácter híbrido dificulta a sua classificação e controlo, mas aumenta o seu carisma.

Não podemos pensar na figura do vampiro como se esta fosse real, mas rejeitar as histórias de vampiros, apenas porque sabemos que são figuras ficcionais, é, como defende William Patrick Day, rejeitar a própria imaginação e as possibilidades interpretativas e introspectivas que essa figura nos permite. O vampiro está bem vivo e presente na nossa cultura e, se o sangue com que se alimenta tradicionalmente representa a vida, a regeneração, os laços de família ou o poder universal, há muito que o vampiro ganhou novos significados. O facto de continuar a ser um símbolo, para os que se sentem à margem, explica muita da sua popularidade, mas o papel metafórico do vampiro, na época contemporânea, no cinema e na literatura,

⁶²⁵ *Idem*, p. 179.

⁶²⁶ Fred Botting, *Gothic*, p. 107.

mostra-nos que ele nos pode dizer muito sobre a sexualidade e o poder, a alienação, as atitudes perante a doença e a definição do Mal, cuja percepção é condicionada pela nossa existência em sociedade.

O vampiro continua a fascinar milhões de leitores e espectadores por todo o mundo. A personagem de Drácula tem uma dimensão universal e dirige-se a todos os públicos, independentemente da idade, sexo ou sensibilidade. Detestável ou simpático, monstruoso ou sedutor, majestoso ou ridículo, Drácula tem mil facetas e já ultrapassou a imagem dada pelo seu criador. Day defende que “Dracula remains the image of the strange, the dangerous, the mysterious, but he is increasingly present only in spirit.”⁶²⁷ O que acaba por ser mais assustador sobre o vampiro é o facto de sabermos que ele existe só nos nossos pensamentos. O que nos perturba seriamente é a hipótese de pensarmos no que este faria se existisse. Drácula é um conceito, uma concretização de um determinado tipo de ser, e, sobretudo nas últimas décadas, começamos a perceber que, de uma forma ou de outra, esse ser existe na nossa sociedade. Mais do que uma personagem, Drácula tornou-se numa figura simbólica que reconhecemos em várias histórias ou personagens.

Falar de vampiros no novo milénio significa ir muito mais além do que a mera análise do vampiro tradicional, sendo que este foi um dos nossos principais objectivos. Nem todos os vampiros têm dentes pontiagudos e bebem sangue. De facto, os que não apresentam essas características são os mais assustadores, tendo a literatura e o cinema sabido explorar essa fonte, ao representarem a figura do monstro de formas cada vez mais variadas. Freud defendia que o ser humano é portador de uma agressividade que ganha visibilidade na apropriação que fazemos dos outros, por exemplo, quando os utilizamos como objectos sexuais, os exploramos no trabalho, humilhamos, torturamos ou matamos. É essa agressividade que vai permitir a já mencionada associação do vampiro com figuras reais como o psicopata e o assassino, mas é também esse tipo de comportamento que vai originar o aparecimento dos vampiros emocionais. Barra da Costa afirma que “A crença universal em demónios assenta na necessidade de uma explicação para uma enorme quantidade do mal físico e moral que nos acompanha ao longo da História. (...) Psicologicamente, os demónios podem ser uma projecção de nós mesmos, a pior parte da nossa Natureza ou a mais temida.”⁶²⁸ Todos temos um pouco de vampiro em nós. É essa a nossa natureza e é preciso não esquecer que, antes de mais, os vampiros foram humanos, ou ainda o são, em narrativas mais recentes.

O papel da Literatura Norte-Americana no desenvolvimento da literatura de vampiros é demasiado extenso para poder ser analisado num estudo desta natureza. Se foram os europeus, pela mão de Polidori, Le Fanu ou Stoker, quem impulsionou a literatura de vampiros, são de origem norte-americana algumas das mais famosas e importantes obras da literatura de vampiros. Ninguém discute o papel de Edgar Allan Poe neste desenvolvimento, mas foi a década de 1970 que trouxe a afirmação definitiva do vampiro como herói e protagonista. Coube a Anne Rice dar o incentivo às gerações futuras ao humanizar os seus vampiros. Agora, são os vampiros que são trazidos para primeiro plano, explorando em pleno a sua sexualidade e os seus problemas, sem tabus. Os vampiros de Rice são os que melhor mostram a alienação do ser humano, ao serem incapazes de se integrarem em qualquer uma das sociedades, a humana ou a vampírica. Carter refere que o vampiro é o herói das suas narrativas mais contemporâneas e esta evolução é marcante:

⁶²⁷ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 127.

⁶²⁸ José Martins Barra da Costa, *Filhos do Diabo: assassinos em série, satânicos e vampíricos*, p. 239.

Where the vampire's otherness posed a terrifying threat for the original readers of *Dracula*, however, today that same alien quality is often perceived as an attraction. As rebellious outsider, as persecuted minority, as endangered species, and as a member of a different "race" that legend portrays as sexually omniscient, the vampire makes a fitting hero for late twentieth-century popular fiction.⁶²⁹

Rice deu o mote para um conjunto de escritoras que se lhe seguiram. Diferentes visões do vampiro povoam a literatura desde então. Poppy Z. Brite é talvez a mais polémica das autoras estudadas, mas o poder de *Lost Souls*, pela sua transgressão e indiferença para com as normas sociais, não deixa ninguém indiferente. Yarbro e Charnas conseguiram também vingar, com dois protagonistas em tudo opostos, mas foram Elizabeth Kostova e Stephenie Meyer que trouxeram o vampiro para o século XXI, com os medos e ansiedades expressos na Literatura Gótica e de vampiros do século XIX a reaparecerem e actualizarem-se no século XXI: "Gothic has not only remained a popular form, but is probably more popular now than it ever has been. It is constantly being reinvented in ways that address the realities of our current historical moment, and this ongoing reinvention tells us many things."⁶³⁰

A reinvenção do vampiro está bem presente nas diferenças e semelhanças que os autores estudados revelam, pelo que continua a ser pertinente a pergunta de Noël Carroll: "Why Horror?"⁶³¹ Seria de pensar que, num mundo com já tanta violência e desgraça, não haveria lugar para o sucesso do Gótico e do vampiro. Mas a literatura serve precisamente para nos levar a pensar, a imaginar e a duvidar, a ver o que está para além das palavras e das personagens. O vampiro de hoje vive entre nós, na sociedade de massas, e pode ser qualquer um. Há muito que ele deixou de nos perseguir apenas pelo sangue e, no final do século XX, ganhou uma nova face, ao humanizar-se e renegar as suas origens, sobretudo através de figuras como Barnabas Collins, Louis, Saint-Germain, ou Angel. Centrado em temas de terror, de mistério ou do sobrenatural, o Gótico vai revelando as lutas e os desejos de cada indivíduo, humano ou não. Carroll explica os paradoxos do Gótico da seguinte forma:

...there appears to be something paradoxical about the horror genre. It obviously attracts consumers; but it seems to do so by means of the expressly repulsive. Furthermore, the horror genre gives every evidence of being pleasurable to its audience, but it does so by means of trafficking in the very sorts of things that cause disquiet, distress, and displeasure.⁶³²

Na verdade, como indica este autor, ninguém é obrigado a ler uma obra gótica ou a ver um filme de vampiros. As pessoas fazem-no, porque se desligam da vida do dia-a-dia e sentem-se atraídas por estas narrativas. O papel do Gótico, na manutenção da ordem social, só é possível se este atrair as audiências e passar a sua mensagem. O famoso escritor Stephen King considera que o criador de ficção de terror é, acima de tudo, um agente da norma⁶³³, e é essa ideia que devemos ter em conta. "Reading gothic makes us see things."⁶³⁴, refere Scott Brewster, e é exactamente por nos despertar consciências que estas narrativas são

⁶²⁹ Margaret Carter, "The Vampire as Alien in contemporary Fiction" In Joan Gordan & Veronica Hollinger, *Blood Read. The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, p. 29.

⁶³⁰ Donna Heiland, *Gothic and Gender. An Introduction*, p.156.

⁶³¹ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, p. 158.

⁶³² *Idem*, p. 158-159.

⁶³³ Stephen King, *Danse Macabre*, p. 48.

⁶³⁴ Scott Brewster, "Seeing Things: Gothic and the Madness of Interpretation" In David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, p.281.

importantes. A Literatura Gótica e de vampiros obriga-nos a confrontar os nossos medos e a reconhecer que o medo é algo endémico, como explica Cavallaro⁶³⁵. O medo não desaparece, e, como tal, temos de saber lidar com ele. “...like all fictions, vampire stories (...) fulfill our desire to escape from our fears into the imaginary world where terror takes on the benign shape of entertainment and comes back to us as pleasure”⁶³⁶, explica Day, pois é importante analisarmos e reinterpretarmos o nosso mundo à luz daqueles mundos fictícios das narrativas góticas:

...when we see them as subversive we are responding to the vampire’s style and celebrity status more than the core values the stories wrestle, traditional values of freedom, heroism, love, the family, and friendship. At the same time, they articulate those values in a variety of ways and, as they imagine a world different from our own, provide a lens through which we can re-envision it.⁶³⁷

“Gothic signifies a writing of excess”⁶³⁸, dizia Botting. Os excessos do Gótico, com as suas ameaças, delírios ou transgressões, criam emoções ambivalentes nos leitores e são um meio de reafirmar os valores sociais e morais estabelecidos: ao dar o exemplo do que não se devia fazer, reforça-se a norma. Defendia-se e afirmava-se o Bem em contraste com o Mal. Os terrores apresentados são exemplos do que acontece quando se quebram as normas e é assim desde o início do Gótico. Desde sempre, o terror evoca emoções catárticas e facilita a expulsão do medo: as pessoas ficam mais preparadas para lidar com os horrores do dia-a-dia ao confrontarem-se com eles nas obras góticas, não querendo isto dizer que lhe fiquemos indiferentes, mas que os entendemos, juntamente com efeitos que têm sobre nós, de maneira diferente.

No cinema e na televisão, o vampiro encontrou facilmente o seu lugar. *Dracula*, de Bram Stoker, já foi traduzido em mais de 40 línguas e a sua personagem foi a mais filmada a seguir a Sherlock Holmes. A obra-prima de F. Murnau, *Nosferatu*, abriu o caminho a uma personagem cada vez mais imortal e subtil. São às centenas os filmes que se centram na figura do vampiro e as variações do mito não param de aparecer. O cinema e os romances permitiram uma alteração da imagem do vampiro – da imagem tradicional do monstro, passa a um sedutor romântico, aliando marcas de terror a uma crescente sensualidade. Na segunda metade do século XX, ele torna-se quase um *sex symbol*, com uma forte conotação sexual. Na década de 1990, o vampiro conhece um novo interesse, muito à custa de adaptação da obra de Stoker, feita por Coppola. Cada vez mais, o vampiro mostra-nos as nossas dificuldades de adaptação e realização pessoal, marcando presença na sétima arte e na televisão, nas mais diversas formas.

O desenvolvimento da Literatura Gótica Norte-Americana, com autores como Poe, Hawthorne, Melville e, mais recentemente, Faulkner, Stephen King, Brett Easton Ellis ou Anne Rice, levou a um maior interesse pelo género e à sua expansão para outras áreas do panorama cultural. A subversão das normas sociais, as ambiguidades e os excessos da arte “gótica” encontraram no vampiro uma fonte de inspiração. Paradoxal e misterioso por natureza, o vampiro é uma figura imortal que encontrou facilmente o seu caminho entre as diferentes formas de arte. A multiplicidade de facetas que o vampiro pode encarnar e a facilidade

⁶³⁵ Dani Cavallaro, *Gothic Vision*, p. 207.

⁶³⁶ William Patrick Day, *Vampire Legends in Contemporary American Culture. What becomes a legend most*, p. 169.

⁶³⁷ *Idem*, p. 170.

⁶³⁸ Fred Botting, *Gothic*, p. 1.

com que se adapta a cada época levam a que este possa sempre reflectir os medos, receios e desejos do inconsciente colectivo da era em que se insere. Nina Auerbach fala desta relevância cultural do vampiro:

Individual vampires may die; after almost a century, even Dracula may be feeling his mortality, but as a species vampires have been our companions for so long that it is hard to imagine living without them. They promise escape from our dull lives and the pressure of our times, but they matter because when properly understood, they make us see that our lives are implicated by theirs and our times are inescapable.⁶³⁹

Na arte, o vampiro vai ser uma metáfora para todo o tipo de demónios e predadores, para as forças do Mal que estão escondidas e que não conseguimos identificar: “Gothic pictures stand as visual metaphors for an ever-shifting tangle of secrets, obsessions, fears, and dread.”⁶⁴⁰, refere Sarah Burns. Estes medos foram retratados sobremaneira pelos artistas ao longo dos tempos, mas muita da mais recente literatura de vampiros recupera pintores e artistas do passado e interliga-os com os seus vampiros, mostrando como as manifestações do passado encontram eco no presente. Além disso, a divulgação dos movimentos *punk* e rock deu uma nova energia ao vampiro e ao Gótico, com novos públicos e novas identificações.

Para Les Daniels, autor de *Citizen Vampire*, “the sexual metaphors, from seduction to stake, continue to resonate...Our era is more obsessed than any with immortality and eternal youth. The vampire is not really a menace. It’s what we long to be.”⁶⁴¹ É por este motivo que ele é dificilmente reconhecido e tão popular ao mesmo tempo. Há muito que o vampiro nos fascina mais que aterroriza. Albert Bernstein diz-nos que “The forces of darkness always swirl at the edges of creativity and great deeds. A world without vampires would be less stressful, but deadly dull.”⁶⁴² Além disso, muito além de representar o Mal ou o medo da morte, o vampiro começa a representar o nosso desejo de imortalidade, representando a principal motivação humana: a vontade de viver. Como refere Brian J. Frost: “Man’s attitude toward the vampire has always been a mixture of revulsion and fascination. This ambivalence probably arises from the sneaking admiration for their ability to cheat death. There have been, and always will be, desperate people who will pay *any* price for immortality.”⁶⁴³

Para a maioria do público em geral, o vampiro continua muito estereotipado e, quando falamos em vampiros, a reacção mais normal é o riso ou a menção a Drácula. Milly Williamson refere que “the vampire cannot fully articulate its innocence because it is a sign of evil to the world.”⁶⁴⁴, mas, hoje em dia, cabe-nos a nós, estudiosos da literatura, esclarecer os nossos contemporâneos, fazendo-os esquecer os preconceitos que têm e mostrar-lhes que há muito mais no vampiro do que o que ele aparenta e que é preferível entendê-lo e não simplesmente temê-lo. Afinal de contas, o vampiro faz parte de nós e continuará por cá muito depois de nós termos desaparecido. O Gótico transcende categorias ou géneros literários e artísticos e prova disso é uma das suas mais célebres figuras: o vampiro. A sua disseminação no nosso próprio quotidiano revela bem

⁶³⁹ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, p. 8-9.

⁶⁴⁰ Sarah Burns, *The Art of Haunting*- Introduction.

⁶⁴¹ Katherine Ramsland, “Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age” In *Psychology Today*, volume 23, Issue 11.

⁶⁴² Albert J. Bernstein, *Emotional Vampires. Dealing with People Who Drain You Dry*, p.12.

⁶⁴³ Brian J. Frost, *The Monster With A Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*, p.2.

⁶⁴⁴ Milly Williamson, *The Lure of the Vampire – Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, p. 43.

que está em todo o lado: em cereais, na Rua Sésamo, na publicidade, no cinema, na arte, na música; nada escapa à sua influência.

Convém referir que não se tratou aqui de um estudo exaustivo. Levantámos apenas a ponta do véu deste imenso mundo que é a literatura de vampiros e os aspectos a ela associados. O tema do vampirismo vai certamente continuar a inspirar muitos escritores e artistas de novas gerações ao longo dos tempos, pois é, de facto, um filão inesgotável, na arte, no cinema, na literatura, que esperamos não pare de nos surpreender. Terminamos com as palavras de McNally e Florescu, dois dos maiores investigadores da figura do vampiro e do Drácula histórico: “...as long as science has failed to solve the mystery of how to live forever, or how to have absolutely safe sex without the danger of AIDS or some other form of lingering death, Dracula will be back.”⁶⁴⁵

⁶⁴⁵ Raymond T. McNally & Radu Florescu, *In Search of Dracula*, p. 183.

Nunca chega o momento em que se possa dizer:
Trabalhei bem e amanhã é domingo.
Assim que se pára, começa-se logo outra vez de novo.
Pode-se pôr de lado uma tela e dizer que não se lhe volta a mexer.
Mas nunca se pode escrever por baixo a palavra FIM.

Pablo Picasso

BIBLIOGRAFIA

A Dissertação teve como suporte todas as fontes bibliográficas, estatísticas, cinematográficas, televisivas, fotográficas, artísticas, ou outras, dentro do domínio científico a que se refere o objecto de estudo, privilegiando os trabalhos mais recentes ou os desenvolvidos nos últimos anos. De entre as fontes bibliográficas e audiovisuais disponíveis, foram consideradas as seguintes:

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- **BAUDELAIRE**, Charles (1983) [1857]: *Les Fleurs du Mal*. Paris: Union Generale d'editions.
- **BRONTË**, Emily (1963) [1847]: *Wuthering Heights*. New York: W.w. Norton & Company.
- **BRITE**, Poppy Z (1992): *Lost Souls*. London: Penguin Books.
 - (1996): *Exquisite Corpse*. London: Simon & Schuster.
 - (1998): *Self-Made Man*. London: Phoenix Paperback.
- **BIERCE**, Ambrose (1894): *The Damned Thing*. Disponível em <http://www.online-literature.com/bierce/1992/> (consultado a 6 de Junho de 2006).
- **CHARNAS**, Suzy McKee (1980): *The Vampire Tapestry*. UK: Living Batch Press.
- **GOETHE**, Johann Wolfgang von (1797): "The Bride of Corinth". Disponível em http://www.everypoet.com/archive/poetry/Goethe/goethe_the_bride_of_corinth.htm. (consultado a 6 de Junho de 2006).
- **LE FANU**, Joseph Sheridan (2000) [1871]: *Carmilla*. London: Prime Classics Library.
- **POLIDORI**, John William (1999) [1819]: *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. London: Oxford Paperbacks.
- **KING**, Stephen (1999): *Salem's Lot*. UK: Pocket.
- **KOSTOVA**, Elizabeth (2005): *The Historian*. New York: Back Bay Books.
- **MEYER**, Stephenie (2005): *Twilight*. London: ATOM.

- (2006): *New Moon*. London: ATOM.
- (2007): *Eclipse*. London: ATOM.
- **MORRISSON**, Robert & **BALDICK**, Chris (editors) (1997): *The Vampyre and Other Tales of The Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- **POE**, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books.
- **PREISS**, Byron (editor) (1991): *The Ultimate Dracula*. New York: ibooks.
- **SHELLEY**, Mary (1976) [1833]: *Collected Tales and Poems*. London: Johns Hopkins University Press.
- **STOKER**, Bram (1996) [1897]: *Dracula*. Oxford: Oxford University Press.
- **RICE**, Anne (1976): *Interview with the Vampire*. New York: Ballantine Books.
 - (1985): *The Vampire Lestat*. New York: Ballantine Books.
 - (1988): *The Queen of the Damned*. New York: Ballantine Books.
 - (1992): *The Tale of the Body Thief*. New York: Ballantine Books.
 - (1995): *Memnoch the devil*. New York: Ballantine Books.
- **ROWLING**, J. K. (2005): *Harry Potter and the Half-blood Prince*. London: Bloomsbury Publishing.
- **YARBRO**, Chelsea Quinn. (2002): *Hotel Transylvania*. London: Warner Books.
 - (1978): *The Palace*. New York: St. Martin's Press.
 - (1988): *Blood Games*. UK: Tor Books.
 - (1989): *Path of the Eclipse*. UK: Tor Books.
 - (1981): *Tempting Fate*. UK: St. Martin Pr.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- **AUERBACH**, Nina (1995): *Our vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- **AVELAR**, Mário (1994): *América Pátria de Heróis*. Lisboa: Edições Colibri.
- **BADLEY**, Linda (1995): *Film, Horror and the Body Fantastic*. Westport, CT.: Greenwood Press.
- **BENEFIEL**, Candace R. (2004): "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampire*" In *The Journal of Popular Culture*, Nov. 2004, vol. 38, number 2, p. 268.

- **BENSHOFF**, Harry (1997) : *Monsters in the Closet : Homosexuality and the Horror Film*. New York : Manchester University Press.
- **BERNSTEIN**, Albert (2001): *Emotional Vampires. Dealing with people who drain you dry*. New York: McGraw- Hill.
- **BOYLE**, Brenda M. (2005): “Monstrous Bodies, Monstuous Sex: Queering *Alien Resurrection*” in *Gothic Studies*, vol. 7, number2, pág. 158-171, Manchester: Manchester University Press.
- (1990): *Bíblia Sagrada*. Apelação: Sociedade Bíblica Católica Internacional.
- **BOTTING**, Fred (1997): *Gothic*. London: Routledge.
- **BURKE**, Edmund (1990): *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- **BURNS**, Sarah (2004): *Painting the Dark Side. Art and the Gothic Imagination in Nineteenth-Century America*. California: The California University Press.
- **CARROLL**, Noël (1990): *The Philosophy of Horror or The Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.
- **CARTER**, Margaret (2004): *Different Blood: The Vampire as Alien*. USA: Amber Quill Press, LLC.
- **CAVALLARO**, Dani (2002): *Gothic Vision. Three centuries of horror, terror and fear*. London: Continuum.
- **COHEN**, Jeffrey (1996): *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- **COSTA**, José Martins Barra da (2006): *Filhos do Diabo, assassinos em série, satânicos e vampíricos*. Lisboa: Edições Colibri.
- **DAY**, William Patrick (2002): *Vampire legends in contemporary American culture. What becomes a legend most*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- **DAVENPORT-HINES**, Richard (2000): *Gothic- Four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press.
- **ELLIS**, Markman (2000): *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Pres Ltd.
- **FIEDLER**, Leslie (1966): *Love and Death in the American Novel*. USA: Stein and Day.

- **FLORESCU**, Radu & **MCNALLY**, Raymond T. (1972): *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*, p. 12. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society.
 - (1989): *Dracula. O Príncipe de muitos rostos. A sua vida e a sua época*. Porto: Fronteira do Caos Editores.
 - (1994): *In Search of Dracula, The History of Dracula and Vampires Completely Revised*. New York: Houghton Mifflin.
- **FRAYLING**, Christopher (1991): *Vampyres, Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber and Faber.
- **FREUD**, Sigmund (2003) [1925]: *The Uncanny*. London: Penguin Classics Ltd.
- **FROST**, Brian J. (1989): *The monster with a thousand faces: guises of the vampire in myth and literature*. USA: Bowling Green State University Popular Press.
- **GIDLEY**, Mick (editor) (1993): *Modern American Culture*. London and New York: Longman.
- **GODDU**, Teresa A. (1999): "Vampire Gothic". In *American Literary History*. Vol. 11. Issue 1, p. 125.
- **GORDON**, Joan & **HOLLINGER**, Veronica (editors) (1997): *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- **HAINING**, Peter (editor) (1971): *Ghouls*. London: Chancellor Press.
- **HALBERSTAM**, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press.
- **HANTKE**, Steffaen (editor) (2004): *Horror Film, Creating and Marketing Fear*. Jackson. USA: University Press of Mississippi.
- **HEILAND**, Donna (2004): *Gothic and Gender: An Introduction*. USA: Blackwell Publishing.
- **HELDRETH**, Leonard & **PHARR**, Mary. (editors) (1999): *The Blood is the life: Vampires in Literature*. USA: Bowling Green State University Popular Press.
- **HJORT**, Mette & **LA VER**, Sue (editors) (1997): *Emotion and the Arts*. New York Oxford: Oxford University Press.
- **HOLTE**, James Craig (1997): *Dracula in the Dark: The Dracula Film Adaptations*. Westport: Greenwood Press.

- **HOPPENSTAND**, Gary & **BROWNE**, Ray B. (editors) (1996): *The Gothic World of Anne Rice*. Bowling Green, OH.: Bowling Green State University Popular Press.
- **JACKSON**, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- **KAVENEY**, Roz. (editor) (2004): *Reading the Vampire Slayer. The new, updated unofficial guide to Buffy and Angel*. New York: Tauris Parke Paperbacks.
- **KENNEDY**, J. Gerald (1987): *Poe, Death, and the life of writing*. New Haven and London: Yale University Press.
- **KILGOUR**, Maggie (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
- **KING**, Stephen (1987): *Danse Macabre*. New York: Brekley Books.
- **KRATKY**, Michael (2002): "Art and the Idea of Death-in-Life in E.A. Poe's The Oval Portrait." In <http://www.grin.com/en/preview/54794.html> (consultado a 23 de Agosto de 2007).
- **KRUMM**, Pascale (1995): "Metamorphosis as Metaphor in Bram Stoker's Dracula". In *Victorian Newsletter*, number 88.
- **LARA**, María Pía (editor) (2001): *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*. Berkeley, CA.: University of California Press.
- **LOVECRAFT**, H. P. & **JOSHI**, S. T. (editor) (2000): *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. New York: Hippocampus Press.
- **MARIGNY**, Jean (1993): *Sang pour Sang, Le Réveil des Vampires*. Italie : Editoriale Libreria.
- (1999): *Dracula*. Lisboa: Pergaminho.
- **MASCETTI**, Manuela Dunn (1992): *Vampire, The Complete Guide to the World of the Undead*. London: Aurum Press Limited.
- **MCGUMIGLE**, Christopher (2005): "My own vampire: The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola's *Bram Stoker's Dracula*", in *Gothic Studies*, vol. 7, number 2, p. 172-184, Manchester: Manchester University Press.
- **MORGAN**, Jack (2002): *The Biology of Horror Gothic Literature and Film*. Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.
- **NIETZSCHE**, Friedrich (2001) [1886]: *Beyond Good and Evil*. Cambridge: Cambridge University Press.

- **O'CONNOR**, William Van (1962): *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*. Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.
- **PHILLIPS-SUMMERS**, Diana (2004): *Vampires, a Bloodthirsty History in Art and Literature*. Astrolog Publishing House Ltd.
- **PUNTER**, David (1978): *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. London: Longman Paperback.
- (2001): *A Companion to the Gothic*. USA: Blackwell Publishing.
- **PUNTER**, David & **BYRON**, Glennis (2004): *The Gothic*. Oxford: Blackwell.
- **RAMSLAND**, Katherine (1989): "Hunger for the Marvelous: The vampire craze in the computer age" in *Psychology Today*, volume 23, Issue 11. USA: Sussex Publishers.
- **SCHNEEDE**, Uwe M. (2000): *Edvard Munch, The Masterpieces*. Munich: Schirmer Art Books.
- **SIMPSON**, Philip L. (2000): *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.
- **SMITH**, Jennifer (1996): *Anne Rice: A Critical Companion*. Westport: Greenwood Press.
- **SOUTH**, James B. (editor) (2003): *Buffy the Vampire Slayer and Philosophy*. Illinois, USA: Carus Publishing Company.
- **STERNFIELD**, Jonathan (1999): *The Look of Horror, Scary Moments from Scary Movies*. New York: Blitz Editions.
- **TODOROV**, Tzvetan (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil.
- (1975): *The Fantastic, a structural approach to a literary genre*. New York: Cornwell University Press.
- **TWITCHELL**, James (1977): "Poe's 'The Oval Portrait' and the Vampire Motif". In *Studies in Short Fiction* 14, p. 387-393.
- **VAN HELFEREN**, Isabella (editor) (2007): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- **WILLIAMSON**, Milly (2005): *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy the Vampire Slayer*. London and New York: Wallflower Press.

FILMOGRAFIA

- **BADHAM**, John (1979): *Dracula*. DVD. USA: Universal Studios.
- **BIGELOW**, Kathryn (1987): *Near Dark*. DVD. USA: Optium Home Entertainment.
- **BROWNING**, Tod (1999) [1933]: *Dracula*. DVD. USA: Universal Studios.
- **CARTER**, Chris (1993-2001): *X-Files. Season 1 to 9*. DVD. USA: 20th Century Fox Home Entertainment.
- **CARPENTER**, John (1998). *Vampires*. DVD. USA: Uca Catalogue.
- **CONNELLY**, Joe & **MOSHER**, Bob (1964-1966): *The Munsters*. DVD. UK: Universal Pictures UK.
- **COPPOLA**, Francis Ford (1992): *Dracula de Bram Stoker*. DVD. EUA: Columbia Tristar Home Video.
- **CURTIS**, Dan (1966-1971): *Dark Shadows*. DVD. USA: MGM.
- **DE LAURENTIS & SCOTT** (2001): *Hannibal*. DVD. USA: Universal Pictures.
- **DEL TORO**, Guillermo (2002): *Blade II*. DVD. USA: New Line Cinema.
- **DEMME**, Jonathan (1991): *The Silence of the Lambs*. DVD. USA: MGM Entertainment.
- **DRAGOTI**, Stan (1979): *Love at First Bite*. DVD. USA: MGM.
- **DREYER**, Carl (1998) [1931]: *Vampyre*. VHS. London: Redemption Films Ltd.
- **HARRON**, Mary (200): *American Psycho*. DVD. USA: Entertainment in Video.
- **HOOPER**, Tobe (1979): *'Salem's Lot*. DVD. USA: Warner Home Video.
- **JORDAN**, Neil (1994): *Interview with a vampire*. VHS. USA: Warner Bros.
- **KRIPKE**, Eric (2005-present): *Supernatural, Season 1 to 3*. DVD. USA: Warner Home Video.
- **LAWRENCE**, Francis (2007): *I am Legend*. DVD. USA: Warner Bros.
- **LEEKLEY**, John & **REIN-HAGEN**, Mark (1966): *Kindred: The Embraced*. DVD. USA: Republic Pictures.

- **LYNE**, Adrien (1987): *Fatal Attraction*. DVD.USA: Paramount Home Entertainment.
- **FERRARA**, Abel (1996): *The Addiction*. DVD.USA: TriPictures
- **FINCHER**, David (2007): *Zodiac*. DVD. USA: Warner Home Video.
- **FISHER**, Terence (2004) [1958]: *Horror of Dracula*. DVD. USA: Warner Home Video.
- **FREARS**, Stephen (1988): *Dangerous Liaisons*. DVD. USA: Warner Home Video.
- **GOYER**, David S. (2004): *Blade Trinity*. USA: New Line Cinema.
- **HERZOG**, Werner (1979): *Nosferatu*. DVD.Germany/ France: Twentieth Century Fox.
- **HIPPLER**, Fritz (1940): *The Eternal Jew*. VHS. Germany. Berlin: Deutsche Filmherstellungs- und – Verwertungs- GmbH.
- **MERHIGE**, E. Elias (2001): *Shadow of the Vampire*. DVD. Prism Leisure Corporation.
- **MURNAU**, F. W. (2000) [1922] : *Nosferatu*. DVD. UK: Eureka Video.
- **NORRINGTON**, Stephen (1998): *Blade*. DVD. USA: New Line Cinema.
- **RHYMER**, Michael (2002): *Queen of the Damned*. DVD. USA: Warner Bros.
- **SALOMON**, Mikael (2004): *Salem's Lot*. DVD. USA: TNT & Warner Bros.
- **SCHROEDER**, Barbet (1992): *Single White Female*. DVD.USA: Sony Pictures Home Entertainment.
- **SCHUMACHER**, Joel (1987): *The Lost Boys*. DVD. USA: Warner Brothers.
- **SCOTT**, Tony (1983): *The Hunger*. DVD.USA: Warner Home Video.
- **SIEGEL**, Jerry & **SHUSTER**, Joe (2001-present): *Smallville. Season 1 to 7*.DVD. UK: Warner Home Video.
- **SLADE**, David (2005): *Hard Candy*. DVD. UK: Lions Gate Home Entertainment. UK Ltd.
- **SOMMERS**, Stephen (2004): *Van Helsing*. DVD. USA: Universal Pictures.
- **SURNOW**, Joel & Cochran, Robert (2001-2005): *24, Season 1 to 4*. DVD. USA: Fox Network.
- **TORMÉ**, Tracy & **WEISS**, Robert K. (2005): *Sliders. Season 3*. DVD. UK: Universal Studios Ltd.

- **VERHOEVEN**, Paul (1992): *Basic Instinct*. DVD. USA: Momentum Pictures.
- **WHEDON**, Joss (1996-2002): *Buffy, the Vampire Slayer, Season 1 to 7*. DVD. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation.
 - (1999-2003): *Angel, Season 1 to 5*. DVA. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- **WISEMAN**, Len (2003): *Underworld*. DVD. USA: Lakeshore Entertainment.
 - (2006): *Underworld: Evolution*. DVD. USA: Lakeshore Entertainment.
- **WRIGHT**, Brad & **COOPER**, Robert C. (2004-present): *Stargate Atlantis, Seasons 1 to 4*. DVD. USA: Metro- Goldwyn- Mayer.

WEBOGRAFIA

- **COBB**, Noel (sd): “O Mórbido e o Belo”: www.rubedo.psc.br (consultado a 18 de Outubro de 2007).
- **JANCOVICH**, Mark (1994): *American Horror from 1951*. in *BAAS Pamphlet* no. 28: <http://www.baas.ac.uk/resources/pamphlets/pamphdets.asp?id=28> (consultado a 20 de Julho de 2006).
- **LIEBER**, Katherine R. (2007): “Blood and Ink: Disasters of War from Goya to the Chapman Brothers”: <http://www.artscope.net/VAREVIEWS/bloodandink0607.shtml> (consultado a 15 de Dezembro de 2007).
- **MYRONE**, Martin (sd): “Fuseli to Frankenstein: The Visual arts in the Context of the Gothic”: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/essay.htm>. (consultado a 20 de Agosto de 2006).
- **PICART**, Caroline Joan (2006): “Crime and the Gothic: Sexualizing serial killers”. In *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*. Vol. 13. Issue 1, p. 1-18: <http://www.albany.edu/scj/jcipc/>. (consultado em 22 de Julho de 2006).
- **SHEPARD**, Jim (2001): “Blood relations”- Nosferatu... the legendary creation of director F.W. Murnau”. In *Sydney Morning Herald*: <http://www.cesnur.org/testi/vampNY.htm> (consultado a 15 de Julho de 2006).
- **TURNER**, Christopher (2006): “I’d like to have stepped on Goya’s toes, shouted in his ears and puched him in the face”: www.tate.org.uk (consultado a 18 de Dezembro de 2007).

- www.abcgallery.com/B/bosch/bosch.html (consultado a 12 de Agosto de 2006).
- www.abcnews.go.com/WN/Story?id=3499052&page=2 (consultado a 22 de Outubro de 2007).
- www.amazon.co.uk (consultado a 20 de Junho de 2006, 2 de Agosto de 2006, 19 de Dezembro de 2006, 13 de Março de 2007, 25 de Junho de 2007, 19 de Julho de 2007, 12 de Setembro de 2007, 18 de Novembro de 2007, 20 de Dezembro de 2007).
- www.answers.com/topic/retz-gilles-de-laval-se (consultado a 15 de Agosto de 2007).
- www.azcentral.com/community/mesa/articles/0421vampirelove0421.html (consultado a 20 de Outubro de 2007).
- www.artscope.net (consultado a 18 de Agosto de 2006, 12 de Setembro de 2006, 14 de Julho de 2007, 19 de Novembro de 2007).
- www.bathory.org/erzsorig.html (consultado a 1 de Outubro de 2007).
- www.bookpage.com/0510bp/stephenie_meyer.html (consultado a 20 de Outubro de 2007).
- www.castelulbran.files.wordpress.com/2006/08/vlad-tepes.jpg (consultado a 2 de Julho de 2007).
- www.cgi.ebay.fr/CALMET-Augustin-Traite-Sur-Les-Apparitions-Des-Esprits_W0QQitemZ120163605253QqihZ002QQcategoryZ151050QQcmdZViewItem#ebayphotohosting (consultado a 20 de Julho de 2006).
- www.contemporarylit.about.com/od/authorinterviews/a/kostovaInt.htm (consultado a 25 de Junho de 2007).
- www.content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft4x0nb2f0&doc.view=content&chunk.id=d0e2426&toc.depth=1&anchor.id=0&brand=eschol
- www.dunwich.org/draculea/bis/vtalliml.gif (consultado a 25 de Outubro de 2007).
- www.edition.cnn.com/video/#/video/showbiz/2007/10/09/intv.vampire.book.meyer.cnn (consultado a 22 de Outubro de 2007).
- www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch (consultado a 20 de Agosto de 2006).
- www.imdm.com (consultado a 14 de Junho de 2006, 5 de Agosto de 2006, 8 de Dezembro de 2006, 9 de Março de 2007, 17 de Junho de 2007, 29 de Agosto de 2007, 30 de Outubro de 2007, 21 de Dezembro de 2007).

- www.isu.indstate.edu/ilnprof/ENG451/ISLAND/text.html (consultado a 14 de Março de 2007).
- www.forum.fansmarilynmanson.com/showthread.php?t=1517 (consultado a 20 de Dezembro de 2007).
- www.grin.com/en/preview/54794.html (consultado a 25 de Setembro de 2006).
- www.jahsonic.com/Horror.html (consultado a 15 de Setembro de 2006).
- www.knowledgenews.net/moxie/todayknowledge/goya-gotcha.shtml (consultado a 17 de Dezembro de 2007).
- www.kw-berlin.de/english/archiv/archiv_06_11_13_denike.htm (consultado a 12 de Dezembro de 2007).
- www.lacrypte.net/images/carmilla1.jpg (consultado a 20 de Julho de 2006).
- www.leltelasartisticas.com.br/index.php?area=noticias&pagina=2 (consultado a 17 de Maio de 2006).
- www.litencyc.com (consultado a 12 de Junho de 2007).
- www.marcusleatherdale.com (consultado a 2 de Novembro de 2007).
- www.omni.sytes.net/polidori.htm (consultado a 15 de Março de 2006).
- www.online-literature.com/stoker/ (consultado a 2 de Abril de 2006).
- www.poemhunter.com/poem/two-views-of-a-cadaver-room/ (consultado a 19 de Setembro de 2007).
- www.popmatters.com/pm/books/reviews/49301/the-gothic-by-gilda-williams/ (consultado a 21 de Dezembro de 2007).
- www.reproductions.chapitre.com/repro/ANONYME/DOM-AUGUSTIN-CALMET-BENEDICTIN.html (consultado a 2 de Junho de 2006).
- www.seattlepi.nwsourc.com/books/326554_vampire07.html (consultado a 22 de Outubro de 2007).
- www.secure.lynbrook.k12.ny.us/bwyner/about_mr_Wyner.htm (consultado a 19 de Outubro de 2007).
- www.science.howstuffworks.com/vampire3.htm (consultado a 9 de Setembro de 2006).
- www.songmeanings.net/lyric.php?lid=347 (consultado a 20 de Dezembro de 2007).
- www.stanford.edu/class/eng187/docs/plathpoem.html (consultado a 19 de Setembro de 2007).

- www.stepheniemeyer.com (consultado a 20 e 22 de Outubro de 2007).
- www.surf.to/darkshadows (consultado a 9 de Março de 2006).
- www.thegalleriesatmoore.org/publications/vampirestudy/index.shtml (consultado a 8 de Novembro de 2007).
- www.trashotron.com/agony/reviews/2005/kostova-the_historian.htm (consultado a 25 de Junho de 2007).
- www.vampire-dust.blogspot.com/2003_10_01_archive.html (consultado a 18 de Dezembro de 2006).
- www.vampires.monstrous.com/pictures/strigoi.jpg (consultado a 1 de Julho de 2006).
- www.vintagelibrary.com/.../covers/wta3705.jpg (consultado a 20 de Julho de 2006).
- www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gothicnightmares/essay.htm (consultado a 20 de Agosto de 2006).
- www.wildyorkshire.co.uk/naturediary/docs/2003/10/30.html (consultado a 20 de Setembro de 2006).
- www.winonlyriders.net/thelostforum/cinema/Nosferatu.gif (consultado a 18 de Agosto de 2006).
- www.wikipedia.com (consultado a 14 de Junho de 2006, 5 de Agosto de 2006, 8 de Dezembro de 2006, 9 de Março de 2007, 17 de Junho de 2007, 29 de Agosto de 2007, 30 de Outubro de 2007, 21 de Dezembro de 2007).
- www.wsu.edu/~delahoyd/vampirefilms.html (consultado a 22 de Agosto de 2006).
- www.unicorngarden.com/varney.htm (consultado a 12 de Março de 2007).

ANEXOS



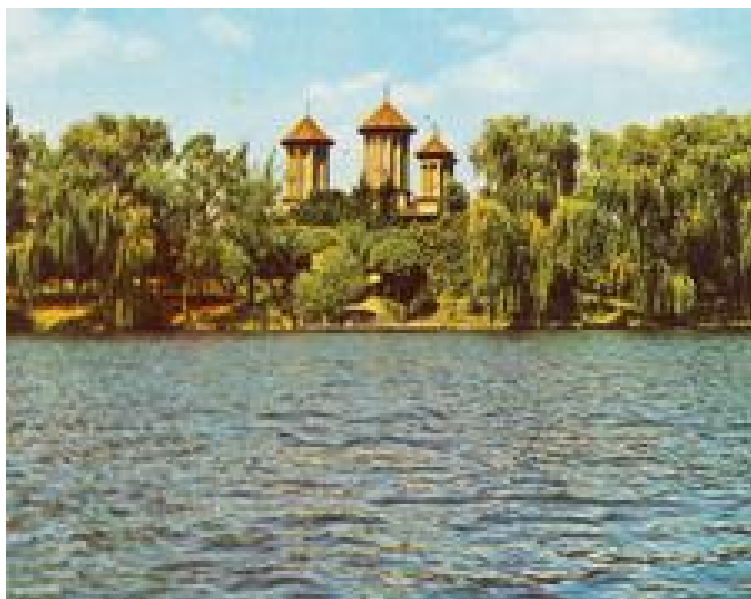
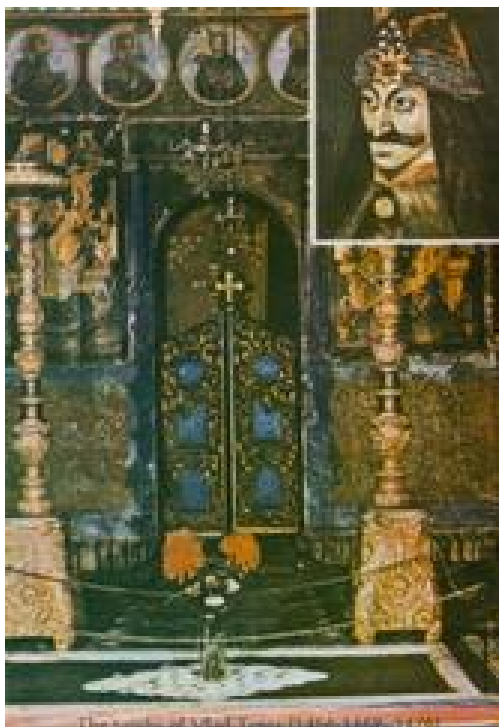
Anexo 1: Figuras 1 e 2 – Anónimo, Representações artísticas de estrigas, sd.



Anexo 2: Figura 3 – John Collier, *Lilith*, 1892.

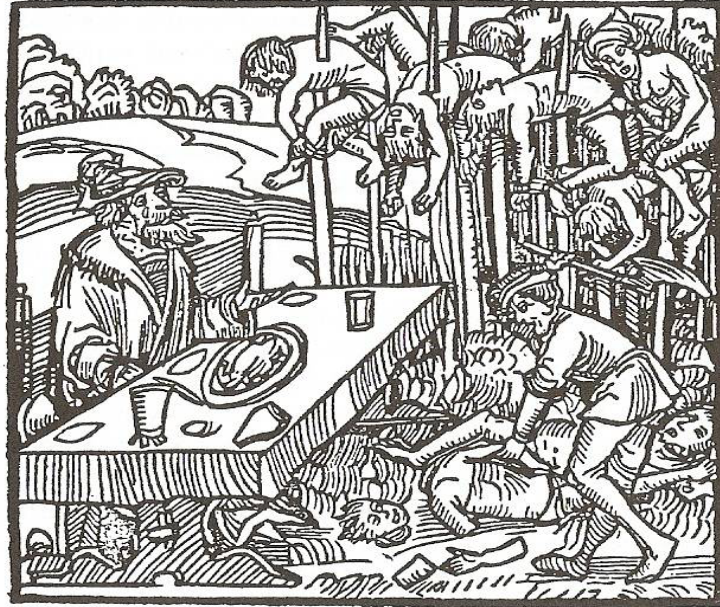


Anexo 3: Figura 4 – Anónimo, Gilles de Rais (1400-1440).



Anexo 4: Figuras 5 e 6 – Suposto túmulo de Vlad Tepes e Ilha Snagov, localização desse túmulo.

Wie facht sich an gar ein graussem
liche erschrockenliche hystorien von dem wilden rütrich.
Dracole wayde. Wie er die leut gespißt hat. vnd gepiæten.
vnd mit den haüßtern yn einem kessel geföten. vñ wie er die
leüt geschunden hat vñ zerhacken lassen als ein kraut. Jcz
er hat auch den mütern ire kind gepiæte vnd sy habes müs-
sen selber essen. Vnd vit andere erschrockenliche ding die in
dissm Tractat geschuiben stend. Vnd in welchem land er
geregiret hat.



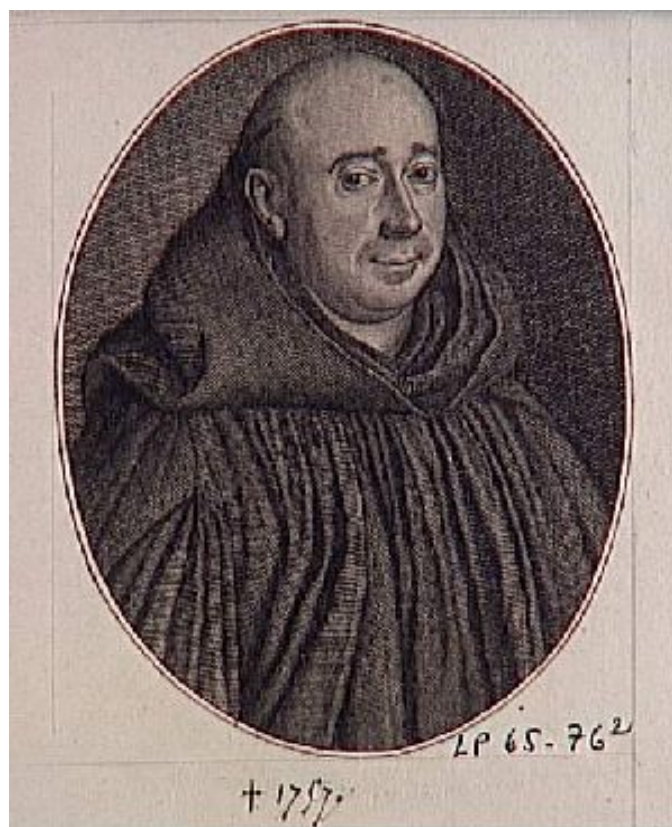
Anexo 5: Figura 7 – Ambrosius Huber, Panfleto de Nuremberga, 1499.



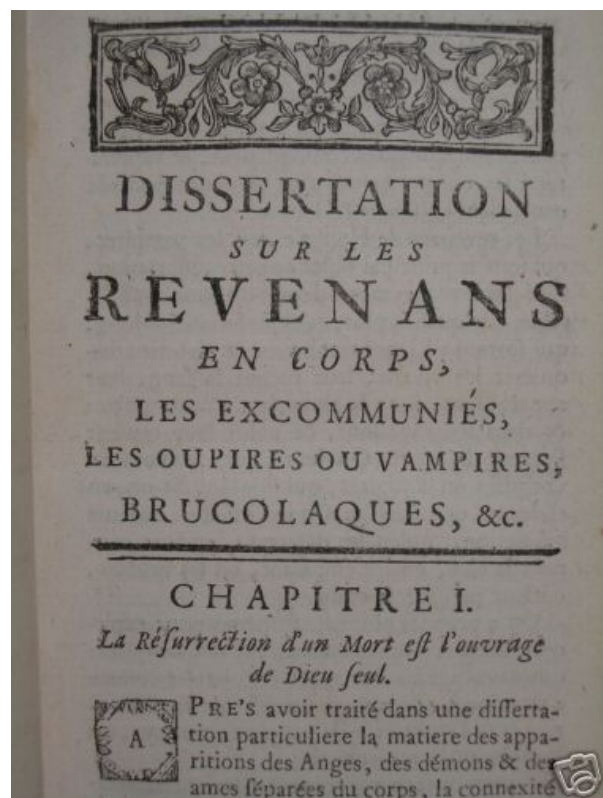
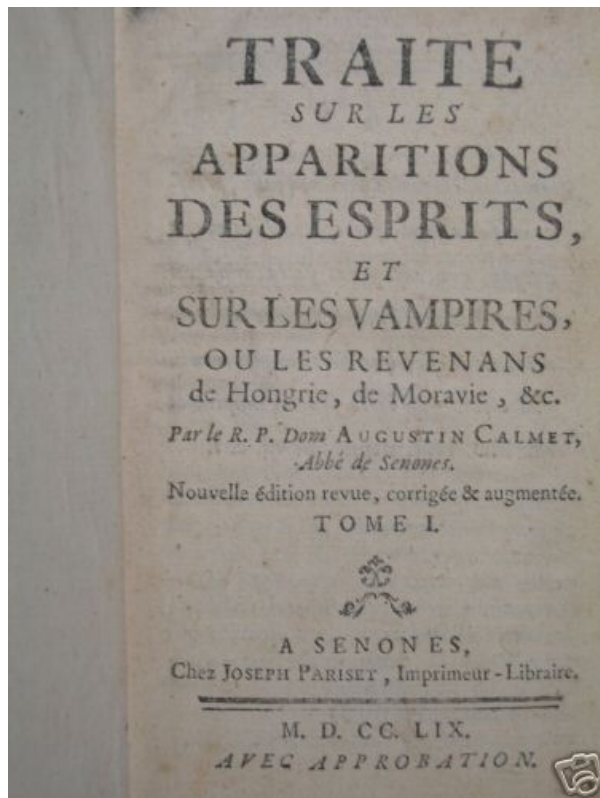
Anexo 6: Figura 8 – Anónimo, Vlad Tepes, sd.



Anexo 7: Figura 9 – Anónimo, Cópia do retrato original da Condessa Elizabeth Bathory, 1585.



Anexo 8: Figura 10 – Anónimo, D. Augustin Calmet, século XVIII.



Anexo 9: Figura 11 – Frontispício da obra *Traité sur les Apparitions des Esprits et sur Les Vampires ou le Revenans*, de Calmet.

Anexo 10: Poema 1 – Heinrich August Ossenfelder, *Der Vampir*, 1748.

My dear young maiden clingeth
 Unbending. fast and firm
 To all the long-held teaching
 Of a mother ever true;
 As in vampires unmortal
 Folk on the Theyse's portal
 Heyduck-like do believe.
 But my Christine thou dost dally,
 And wilt my loving parry
 Till I myself avenging
 To a vampire's health a-drinking
 Him toast in pale tockay.

And as softly thou art sleeping
 To thee shall I come creeping
 And thy life's blood drain away.
 And so shalt thou be trembling
 For thus shall I be kissing
 And death's threshold thou' it be crossing
 With fear, in my cold arms.
 And last shall I thee question
 Compared to such instruction
 What are a mother's charms?

Anexo 11: Poema 2 – Johann von Goethe, *Die Braut von Korinth* (*The Bride of Corinth*), 1797.

Once a stranger youth to Corinth came,
Who in Athens lived, but hoped that he
From a certain townsman there might claim,
As his father's friend, kind courtesy.
Son and daughter, they
Had been wont to say
Should thereafter bride and bridegroom be.
But can he that boon so highly prized,
Save tis dearly bought, now hope to get?
They are Christians and have been baptized,
He and all of his are heathens yet.
For a newborn creed,
Like some loathsome weed,
Love and truth to root out oft will threat.
Father, daughter, all had gone to rest,
And the mother only watches late;
She receives with courtesy the guest,
And conducts him to the room of state.
Wine and food are brought,
Ere by him besought;
Bidding him good night. she leaves him straight.
But he feels no relish now, in truth,
For the dainties so profusely spread;
Meat and drink forgets the wearied youth,
And, still dress'd, he lays him on the bed.
Scarce are closed his eyes,
When a form in-hies
Through the open door with silent tread.
By his glimmering lamp discerns he now

How, in veil and garment white array'd,
With a black and gold band round her brow,

Glides into the room a bashful maid.

But she, at his sight,

Lifts her hand so white,

And appears as though full sore afraid.

“Am I,” cries she, “such a stranger here,

That the guest's approach they could not name?

Ah, they keep me in my cloister drear,

Well nigh feel I vanquish'd by my shame.

On thy soft couch now

Slumber calmly thou!

I'll return as swiftly as I came.”

“Stay, thou fairest maiden!” cries the boy,

Starting from his couch with eager haste:

“Here are Ceres', Bacchus' gifts of joy;

Amor bringest thou, with beauty grac'd!

Thou art pale with fear!

Loved one let us here

Prove the raptures the Immortals taste.”

“Draw not nigh, O Youth! afar remain!

Rapture now can never smile on me;

For the fatal step, alas! is ta'en,

Through my mother's sick-bed phantasy.

Cured, she made this oath:

'Youth and nature both

Shall henceforth to Heav'n devoted be.'

“From the house, so silent now, are driven

All the gods who reign'd supreme of yore;

One Invisible now rules in heaven,

On the cross a Saviour they adore.
Victims slay they here,
Neither lamb nor steer,
But the altars reek with human gore.”
And he lists, and ev'ry word he weighs,
While his eager soul drinks in each sound:
“Can it be that now before my gaze
Stands my loved one on this silent ground?
Pledge to me thy troth!
Through our father's oath:
With Heav'ns blessing will our love be crown'd.”
“Kindly youth, I never can be thine!
'Tis my sister they intend for thee.
When I in the silent cloister pine,
Ah, within her arms remember me!
Thee alone I love,
While love's pangs I prove;
Soon the earth will veil my misery.”
“No! for by this glowing flame I swear,
Hymen hath himself propitious shown:
Let us to my fathers house repair,
And thoult find that joy is not yet flown,
Sweetest, here then stay,
And without delay
Hold we now our wedding feast alone!”
Then exchange they tokens of their truth;
She gives him a golden chain to wear,
And a silver chalice would the youth
Give her in return of beauty rare.
“That is not for me;
Yet I beg of thee,
One lock only give me of thy hair.”

Now the ghostly hour of midnight knell'd,
And she seem'd right joyous at the sign;
To her pallid lips the cup she held,
But she drank of nought but blood-red wine.
For to taste the bread
There before them spread,
Nought he spoke could make the maid incline.
To the youth the goblet then she brought,--
He too quaff'd with eager joy the bowl.
Love to crown the silent feast he sought,
Ah! full love-sick was the stripling's soul.
From his prayer she shrinks,
Till at length he sinks
On the bed and weeps without control.
And she comes, and lays her near the boy:
"How I grieve to see thee sorrowing so!
If thou think'st to clasp my form with joy,
Thou must learn this secret sad to know;
Yes! the maid, whom thou
Call'st thy loved one now,
Is as cold as ice, though white as snow."
Then he clasps her madly in his arm,
While love's youthful might pervades his frame:
"Thou might'st hope, when with me, to grow warm,
E'en if from the grave thy spirit came!
Breath for breath, and kiss!
Overflow of bliss!
Dost not thou, like me, feel passion's flame?"
Love still closer rivets now their lips,
Tears they mingle with their rapture blest,
From his mouth the flame she wildly sips,

Each is with the other's thought possess'd.

His hot ardour's flood

Warms her chilly blood,

But no heart is beating in her breast.

In her care to see that nought went wrong,

Now the mother happen'd to draw near;
At the door long hearkens she, full long,

Wond'ring at the sounds that greet her ear.

Tones of joy and sadness,

And love's blissful madness,

As of bride and bridegroom they appear,

From the door she will not now remove

'Till she gains full certainty of this;
And with anger hears she vows of love,

Soft caressing words of mutual bliss.

"Hush! the cock's loud strain!

But thoult come again,

When the night returns!"--then kiss on kiss.

Then her wrath the mother cannot hold,

But unfastens straight the lock with ease
"In this house are girls become so bold,

As to seek e'en strangers' lusts to please?"

By her lamp's clear glow

Looks she in,--and oh!

Sight of horror!--'tis her child she sees.

Fain the youth would, in his first alarm,

With the veil that o'er her had been spread,
With the carpet, shield his love from harm;

But she casts them from her, void of dread,

And with spirit's strength,

In its spectre length,
Lifts her figure slowly from the bed.
“Mother! mother!”--Thus her wan lips say:
"May not I one night of rapture share?
From the warm couch am I chased away?
Do I waken only to despair?
It contents not thee
To have driven me
An untimely shroud of death to wear?
“But from out my coffin's prison-bounds
By a wond'rous fate I'm forced to rove,
While the blessings and the chaunting sounds
That your priests delight in, useless prove.
Water, salt, are vain
Fervent youth to chain,
Ah, e'en Earth can never cool down love!
“When that infant vow of love was spoken,
Venus' radiant temple smiled on both.
Mother! thou that promise since hast broken,
Fetter'd by a strange, deceitful oath.
Gods, though, hearken ne'er,
Should a mother swear
To deny her daughter's plighted troth.
From my grave to wander I am forc'd,
Still to seek The Good's long-sever'd link,
Still to love the bridegroom I have lost,
And the life-blood of his heart to drink;
When his race is run,
I must hasten on,
And the young must 'neath my vengeance sink,
“Beauteous youth! no longer mayst thou live;

Here must shrivel up thy form so fair;
Did not I to thee a token give,
Taking in return this lock of hair?

View it to thy sorrow!

Grey thoult be to-morrow,

Only to grow brown again when there.

“Mother, to this final prayer give ear!

Let a funeral pile be straightway dress'd;
Open then my cell so sad and drear,

That the flames may give the lovers rest!

When ascends the fire

From the glowing pyre,

To the gods of old we'll hasten, blest.”

Anexo 12: Poema 3 – Charles Baudelaire, *Les Métamorphoses du vampire*, 1866.

La femme cependant, de sa bouche de fraise,
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,
Laisait couler ces mots tout imprégnés de musc:
— «Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,
Et fais rire les vieux du rire des enfants.
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!
Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,
Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,
Timide et libertine, et fragile et robuste,
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,
Les anges impuissants se damneraient pour moi!»
Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,
Et que languissamment je me tournai vers elle
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant
Qui semblait avoir fait provision de sang,
Tremblaient confusément des débris de squelette,
Qui d'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver.



Anexo 13: Figura 12 – D. M. Friston, Ilustração de *Carmilla*, 1872.



Anexo 14: Figura 13 – Boleslas Biegas, *Vampire in the Form of a Serpent*, 1914.



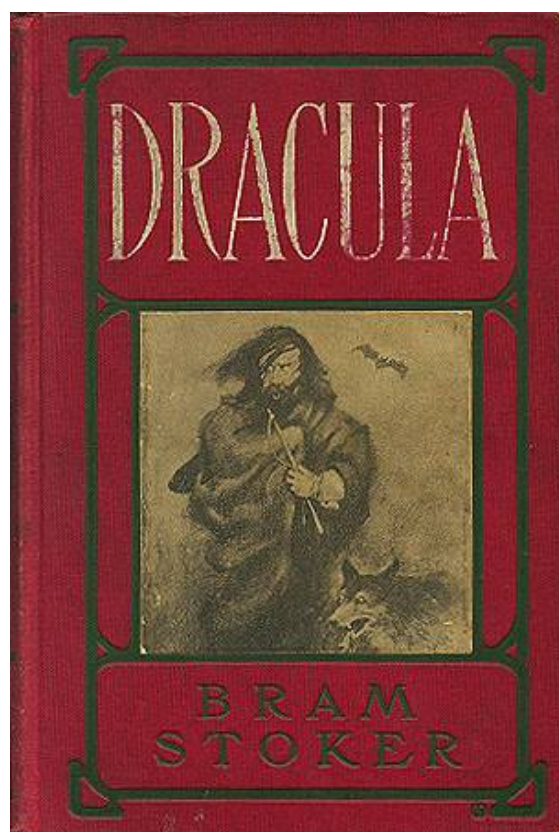
Anexo 15: Figura 14 – Boleslas Biegas, *The Kiss of the Vampire*, 1916.



Anexo 16: Figura 15 – John Polidori (1795 – 1821).



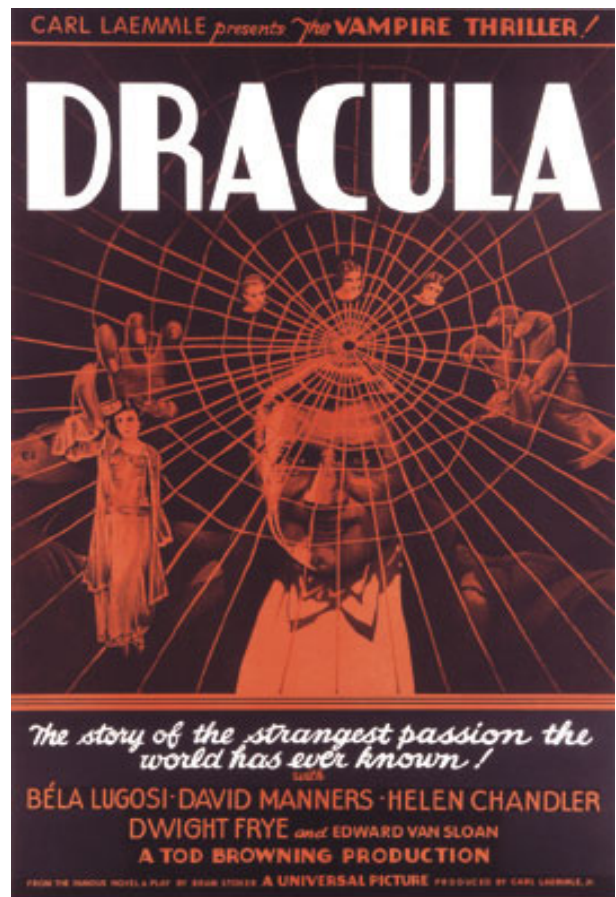
Anexo 17: Figura 16 – Frontispício de *Varney, the Vampire*, de James Malcolm Rymer.



Anexo 18: Figuras 17 e 18 – Frontispícios das edições de 1901 e 1902 de *Dracula*, de Bram Stoker.



Anexo 19: Figura 19 – Bram Stoker (1847 – 1912).



Anexo 20: Figuras 20 e 21 – Posters originais de *Dracula*, de Tod Browning, 1931.



Anexo 21 : Figuras 22 e 23 – Posters originais de *Nosferatu*, de F. Murnau, 1922.



Anexo 22: Figuras 24 e 25 – Revista *Weird Tales*, n.º 1 e 2, 1923.



Anexo 23: Figura 26 – Revista *Amazing Stories*, Agosto 1932.



Anexo 24: Figura 27 – Poster de *Horror of Dracula*, de Terence Fisher, 1958.

Anexo 25: Tabela 1 – Tabela cronológica de filmes sobre vampiros ou relacionados com o tema⁶⁴⁶.

Silent films:
<p><i>Le Manoir du Diable</i> (1896), de Georges Méliès.</p> <p><i>Vampire of the Coast</i> (1909)</p> <p><i>The Vampire's Trail</i> (1910)</p> <p><i>The Vampire</i> (1913), de Robert Vignola.</p> <p><i>In the Grip of the Vampire</i> (1913)</p> <p><i>Vampires of the Night</i> (1914)</p> <p><i>The Vampire's Trail</i> (1914), de Robert Vignola.</p> <p><i>Vampires of Warsaw</i> (1914)</p> <p><i>The Vampire's Tower</i> (1914)</p> <p><i>Saved From the Vampire</i> (1914)</p> <p><i>The Devil's Daughter</i> (1915)</p> <p><i>A Fool There Was</i> (1915)</p> <p><i>The Vampire's Clutch</i> (1915)</p> <p><i>Was She A Vampire?</i> (1915)</p> <p><i>Kiss of the Vampire</i> (1915)</p> <p><i>Mr. Vampire</i> (1916)</p> <p><i>A Night of Horror</i> (1916), de Arthur Robison.</p> <p><i>A Vampire Out of Work</i> (1916)</p> <p><i>A Village Vampire</i> (1916)</p> <p><i>The Beloved Vampire</i> (1917)</p> <p><i>The Vampire</i> (1920), da Metro Goldwyn Mayer.</p> <p><i>Dracula</i> (1921)</p> <p><i>The Blond Vampire</i> (1922)</p> <p><i>Nosferatu</i> (1922), de F.W. Murnau.</p> <p><i>London After Midnight</i> (1927), de Tod Browning.</p> <p><i>The Vampire</i> (1928)</p>
1930s:
<p><i>Dracula</i> (1931), de Tod Browning, com Bela Lugosi.</p> <p><i>Vampyr</i> (1932) – adaptação de Carmilla, do realizador dinamarquês Dreyer.</p> <p><i>The Vampire Bat</i> (1933), de Frank Trayer, com Lionel Atwill.</p> <p><i>Mark of the Vampire</i> (1935), de Tod Browning – remake de <i>London After Midnight</i>.</p> <p><i>Condemned to Live</i> (1935), de Frank Trayer – um bebé torna-se parte vampiro, parte lobisomem.</p> <p><i>Dracula's Daughter</i> (1936), de Lambert Hillyer – adaptação de <i>Dracula's Guest</i>, de Stoker.</p>
1940s:
<p><i>The Devil Bat</i> (1940), de Jean Yarbrough, com Lugosi.</p> <p><i>Spooks Run Wild</i> (1941), de Phil Rosen – com Lugosi como um mágico, suspeito de ser vampiro.</p> <p><i>Son of Dracula</i> (1943), de Robert Slodmak – Lon Chaney, Jr. emigra para os EUA.</p> <p><i>Dead Men Walk</i> (1943), de Sam Newfield – com George Zucco.</p> <p><i>Return of the Vampire</i> (1943), de Lew Landers – Lugosi como um vampiro na Inglaterra da 2ª Guerra Mundial.</p> <p><i>House of Frankenstein</i> (1944), de Eric Kenton – com John Carradine.</p> <p><i>House of Dracula</i> (1945), de Erle Kenton – com John Carradine.</p>

⁶⁴⁶ Uma das muitas possíveis listas a serem elaboradas, tendo em conta a temática e os mitos que rodeiam a figura do vampiro. In <http://www.wsu.edu/~delahoyd/vampirefilms.html> (consultado a 22 de Agosto de 2006).

Isle of the Dead (1945), de Mark Robson
The Vampire's Ghost (1945), de Lesley Selander
The Devil Bat's Daughter (1946), de Frank Wisbar
Abbott and Costello Meet Frankenstein (1948), de Charles Barton – Lugosi outra vez.
Old Mother Riley Meets the Vampire (1948), de J. Gilling – com Lugosi.

1950s:

The Thing From Another World (1951), de Christian Nyby – um ser do espaço bebe o sangue dos humanos.
The Devil's Commandment (1956)
The Vampire (1957), de Paul Landres
Blood of Dracula (1957), de Herbert Strock
Not of This Earth (1957), de Roger Corman - combina ficção científica e vampirismo.
The Return of Dracula (1957), de Paul Landres
Horror of Dracula (1958), de Terence Fisher – com Christopher Lee, de Hammer Films.
Blood of the Vampire (1958), de Henry Cass
Curse of the Undead (1959), de Edward Dein – mistura do tema dos vampiros com cowboys.
The Vampire's Coffin (1958) – sequência de *The Vampire*, de 1957.
Uncle Was a Vampire (1959) – sátira italiana com Christopher Lee.

1960s:

World of the Vampires (1960)
Brides of Dracula (1960), de Terence Fisher – filme dos estúdios Hammer, passado num colégio interno para raparigas.
Et mourir de plaisir (1960), de Roger Vadim
Blood and Roses (1961) – adaptação de Roger Vadim de *Carmilla*.
Black Sunday (1961) – com Barbara Steele como uma bruxa/ vampira num filme italiano.
Sampson vs. the Vampire Women (1961) – filme mexicano.
Bring Me the Vampire (1961) – outro filme mexicano.
House on Bare Mountain (1962) – ligação de Frankenstein como o lobisomem.
Kiss of the Vampire (1963), de Don Sharp
The Last Man on Earth (1964), de Sidney Salkow – com Vincent Price.
Dr. Terror's House of Horrors (1964), de Freddie Francis – Peter Cushing é a Morte.
The Vampires (1964) – filme italiano.
Dracula, Prince of Darkness (1965), de Terence Fisher – com Christopher Lee; Hammer Films.
Planet of the Vampires (1965) – filme italiano de ficção científica.
Devils of Darkness (1965), de Lance Comfort.
Blood Fiend (1966) – com Christopher Lee.
Track of the Vampire (1966)
Billy the Kid vs. Dracula (1966)
Blood Bath (1966)
The Devil's Mistress (1966)
Planet of Blood (1966)
The Fearless Vampire Killers (1967) – de Roman Polanski, com Sharon Tate.
A Taste of Blood (1967), de Herschell Lewis.
Dr. Terror's Gallery of Horror (1967)
Dracula's Wedding Day (1967)
Dracula Meets the Outer Space Chicks (1967)
Draculita (1967)
Dracula Has Risen From the Grave (1968), de Freddie Francis – com Christopher Lee.

Mad Monster Party (1968)
The Blood of Dracula's Castle (1969), de Al Adamson
The Blood Beast Terror (1969) – filme britânico.
The Nude Vampire (1969) – filme francês.
Space Vampires (1969) – com John Carradine.

1970s:

House of Dark Shadows (1970), de Dan Curtis – com Jonathan Frid.
Count Dracula (1970), de Jesus Franco – com Christopher Lee and Klaus Kinski.
The Scars of Dracula (1970), de Roy Baker – com Christopher Lee.
Taste the Blood of Dracula (1970) – com Christopher Lee.
Count Yorga, The Vampire (1970), de Bob Kelljan
The Devil's Skin (1970)
Dracula's Vampire Lust (1970)
The Vampire Lovers (1970) – adaptação de Carmilla dos Estúdios Hammer.
Blood of Frankenstein (1970) – com Zandor Vorkov.
Dracula vs. Frankenstein (1970)
Lust For a Vampire (1970), de Jimmy Sangster – dos Estúdios Hammer.
Countess Dracula (1970), de Peter Sasdy – dos Estúdios Hammer, com Ingrid Pitt.
Guess What Happened to Count Dracula (1970)
The Return of Count Yorga (1971) – sequência do filme de 1970.
Vampire Men of the Lost Planet (1971)
Nosferatu in Brazil (1971) – filme português de 8mm.
The Bloodsuckers (1971) – filme grego, com Patrick MacNee.
The Vampire Happening (1971)
The Velvet Vampire (1971), de Stephenie Rothman.
Daughters of Darkness (1971)
Lake of Dracula (1971) – filme japonês.
Blacula (1972), de William Crane.
Dracula A.D. 1972 (1972), de Alan Gibson – com Christopher Lee.
Saga of the Draculas (1972), de Leon Klimovsky.
The Night Stalker (1972), de John Moxey.
The Werewolf vs. The Vampire Woman (1972)
Dracula in Brianza (1972)
Dracula's Great Love (1972)
The Deathmaster (1972)
The Legend of Blood Castle (1972)
Grave of the Vampire (1972)
Bram Stoker's Dracula (1973) – com Jack Palance como Dracula.
Scream, Blacula, Scream (1973), de Bob Kelljan.
Satanic Rites of Dracula (1973) – com Christopher Lee.
Andy Warhol's Dracula (1973), de Paul Morrissey – filme italiano e francês com um Drácula envelhecido.
The Daughter of Dracula (1973)
Dead People (1973)
Lemora: A Vampire's Tale (1973), de Richard Balckburn.
The Devil's Plaything (1973)
The Devil's Wedding Night (1973)
Old Dracula (1974), de Clive Donner.
Captain Kronos, Vampire Hunter (1974)

The Seven Brothers Meet Dracula (1974) – filme de artes maciais com Peter Cushing.
Evil of Dracula (1974) – sequência japonesa de *Lake of Dracula*, de 1971.
Deafula (1975)
Vampyres (1975), de Joseph Larroz.
Dead of Night (1976)
Rabid (1977), de David Cronenberg.
Doctor Dracula (1977), de Al Adamson.
Dracula and Son (1977)
Dracula's Dog (1977), de Albert Band.
Martin (1977), de George A. Romero.
Count Dracula (1978), de Philip Saville – filme da televisão britânica, com Louis Jourdan.
Dracula (1979), de John Badham – com Frank Langella e Laurence Olivier.
Vampire (1979)
Dawn of the Dead (1979), de George Romero.
Dracula Blows His Cool (1979)
Nosferatu – The Vampire (1979), de Werner Herzog – Klaus Kinski num remake do filme de 1922.
Thirst (1979), de Rod Hardy
Love at First Bite (1979), de Stan Dragoti – com George Hamilton e Susan Saint James.
Vampire Hookers (1979) – com John Carradine.
Dracula Sucks (1979)
Salem's Lot: The Movie (1979), de Tobe Hooper – filme de 4 horas para a TV.

1980s:

Dracula's Last Rites (1980), de Dominic Paris
Mama Dracula (1980)
Deadline (1980)
Dr. Dracula (1981)
Dracula Rises From His Coffin (1982)
The Hunger (1983), de Tony Scott – com Catherine Deneuve, David Bowie, Susan Sarandon.
A Polish Vampire in Burbank (1984).
Fright Night (1985), de Tom Holland.
Once Bitten (1985) – comédia com Lauren Hutton.
The Seven Vampires (1985)
Dragon Against Vampire (1985)
Lifeforce (1985)
Return of the living dead (1985), de Dan O' Bannon.
Vampire Hunter D (1985) – desenho animado japonês.
Dracula, the Great Undead (1985) – Documentário.
Demon Queen (1986)
Vamp (1986), de Richard Wenk – com Grace Jones.
The Devil Vendetta (1986)
Mr. Vampire (1986) – filme de artes marciais de Hong Kong.
The Lost Boys (1987), de Joel Schumacher.
The Monster Squad (1987)
Near Dark (1987), de Kathryn Bigelow
I Married a Vampire (1987) – comédia com Brendan Hickey, Rachel Golden.
My Best Friend Is a Vampire (1988), de Jimmy Huston
Love Bites (1988)
Teen Vamp (1988)

Beverly Hills Vamp (1988)
Dance of the Damned (1988), de Katt Ruben
Dinner With the Vampire (1988)
Dracula's Widow (1988), de Christopher Coppola
Vampire at Midnight (1988)
Because the Dawn (1988) – vampiros lésbicas.
Nightlife (1989), de Daniel Taplitz
To Die For (1989), de Deran Sarafian – Dracula em L.A.
Daughter of Darkness (1989), de Stuart Gordon
Vampire's Kiss (1989), de Robert Bierman – com Nicholas Cage e Jennifer Beals.
Rockula (1989) – musical.
Fright Night: Part II (1989), de Tommy Lee Wallace – com Roddy McDowall vs. vampira.

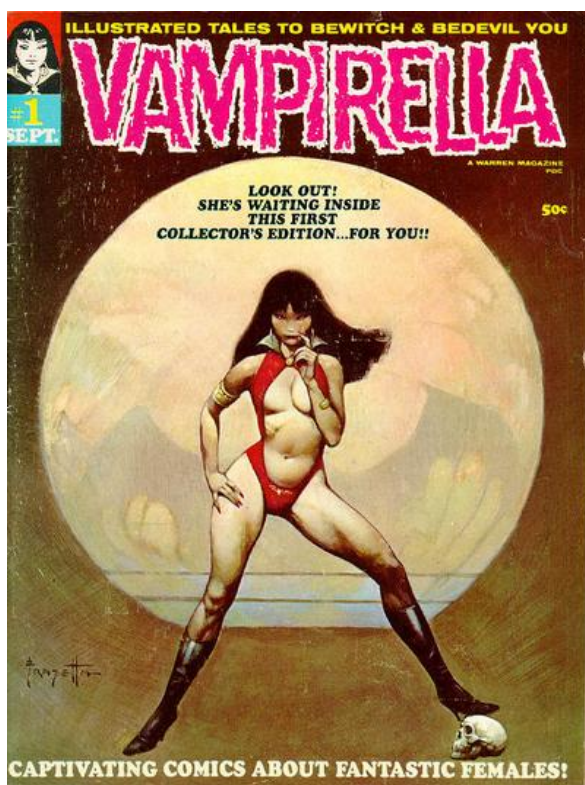
1990s:

Def by Temptation (1990), de James Bond III.
Dawn (1990)
Sundown: Vampire in Retreat (1990)
Rockula (1990)
Doctor Vampire (1991)
Blood Ties (1991)
Subspecies (1991), de Ted Nicolaou.
Kingdom of the Vampire (1991).
Pale Blood (1991)
Vampire Cop (1991)
The Reflecting Skin (1991), de Philip Ridley
Bram Stoker's Dracula (1992), de Francis Ford Coppola – com Gary Oldman
Innocent Blood (1992), de John Landis.
Children of the Night (1992), de Tony Randal.
Buffy, the Vampire Slayer (1992), de Fran Kuzui
Tale of a Vampire (1992), de Shimako Sato
Dracula's Hair (1992)
Sleepwalkers (1992) – Stephen King
To Sleep With a Vampire (1992), de Adam Friedman
My Grandpa Is a Vampire (1992), de David Blyth – com Al Lewis de *The Munsters*.
Darkness (1993)
Bloodstone: Subspecies II (1993)
Bloodlust: Subspecies III (1993)
Love Bites (1993)
Blood Ties (1993)
Dracula Rising (1993)
Tale of a Vampire (1993)
Project Vampire (1993)
Blood in the Night (1993)
City of the Vampires (1993)
Cronos (1993)
Vampire Vixens From Venus (1994)
Vampires and Other Stereotypes (1994)
Demonsoul (1994)
Interview With the Vampire (1994)

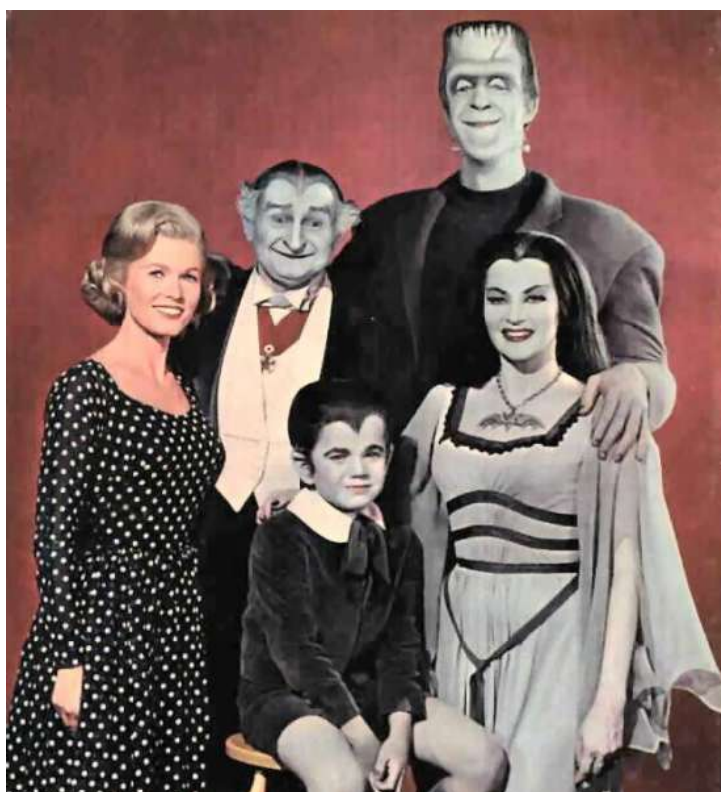
Embrace of the Vampire (1995) – com Alyssa Milano.
Vampire in Brooklyn (1995)
Dracula: Dead and Loving It (1995)
Addicted to Murder (1995)
From Dusk 'Til Dawn (1996)
Bordello of Blood (1996)
Dead of Night (1996)
The Vampire Journals (1996)
An American Vampire Story (1997)
Def By Temptation (1997) – thriller erótico com Samuel L. Jackson.
Addicted to Murder: Tainted Blood (1998)
Blade (1998)
John Carpenter's Vampires (1998)
Teenage Space Vampires (1998)
Addicted to Murder 3: Blood Lust (1999)
Cold Hearts (1999)
The Vampire Carmilla (1999)
Vampire Blues (1999)

2000s:

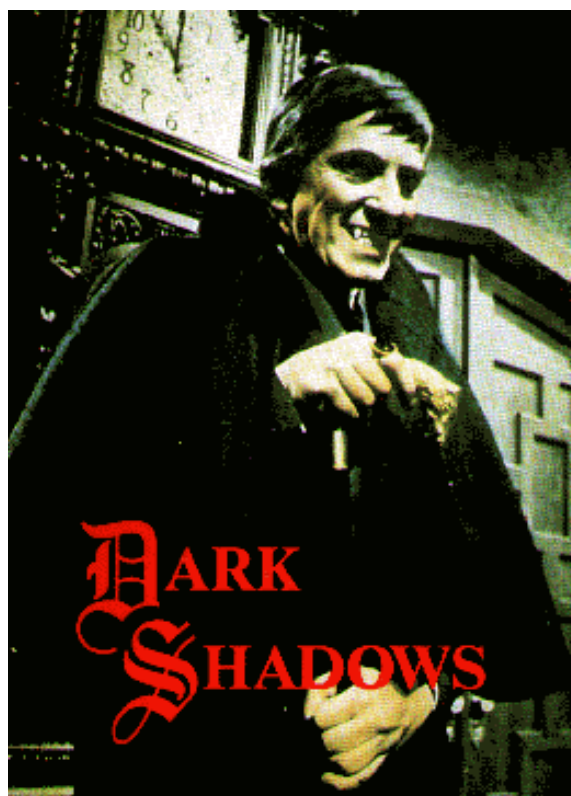
Dark Prince: The True Story of Dracula (2000)
Dracula 2000 (2000), de Wes Craven.
Mom's Got a Date with a Vampire (2000) – para a TV.
Shadow of the Vampire (2001), de E. Elias Merhige – sobre o filme de 1922.
Blood (2000)
Vampires: Los Muertos (2001) – com Jon Bon Jovi como um caçador de vampiros.
Jesus Christ, Vampire Hunter (2001)
Vampire Hunter D Bloodlust (2001) – desenho animado japonês.
The Erotic Rites of Countess Dracula (2001)
Blade II (2002)
Queen of the Damned (2002) – sobre a obra de Anne Rice.
Vampire Clan (2002)
An Erotic Vampire in Paris (2002) – aventura lésbica parisiense.
Barely Legal Lesbian Vampires (2003)
Dracula II: Ascension (2003)
Underworld (2003) – Vampiros e lobisomens.
Vampires Anonymous (2003)
Vlad (2003)
Vampires: Out for Blood (2004)
Blood Angels (2004)
Vampires vs. Zombies (2004)
Lust for Dracula (2004)
Vampire Sisters (2004)
Dracula 3000 (2004)
Vampires: The Turning (2005) – filme de artes marciais.
Underworld: Evolution (2006) – sequência do filme de 2003.
I Am Legend (2007), de Francis Lawrence.



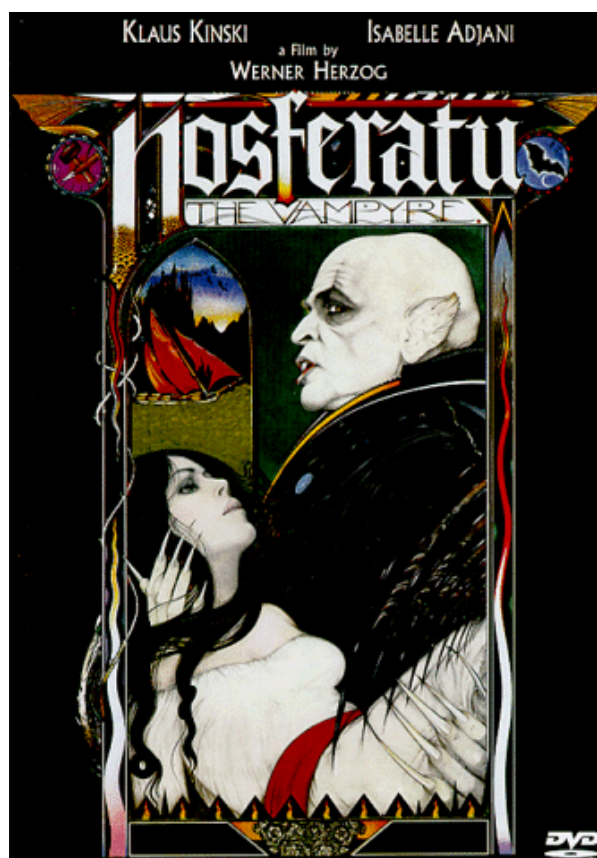
Anexo 26: Figuras 28 e 29 – Forrest J. Ackerman, Capas dos n.º 1 e 2 de Vampirella, 1969 e 1997.



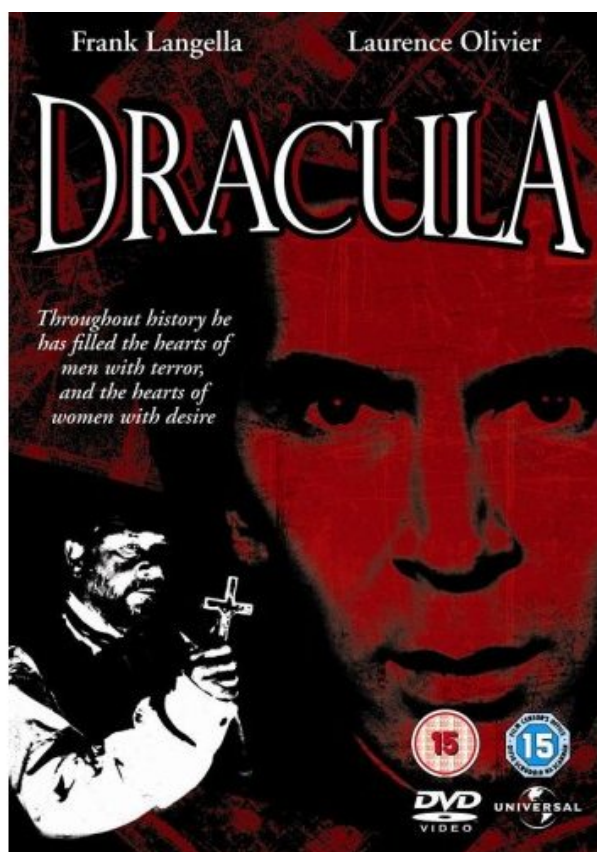
Anexo 27: Figura 30 – Elenco principal da série *The Munsters*, da CBS.



Anexo 28: Figura 31 – Barnabas Collins, vampiro da série *Dark Shadows*, da ABC.



Anexo 29: Figura 32 – Poster de *Nosferatu*, de Werner Herzog, 1979.



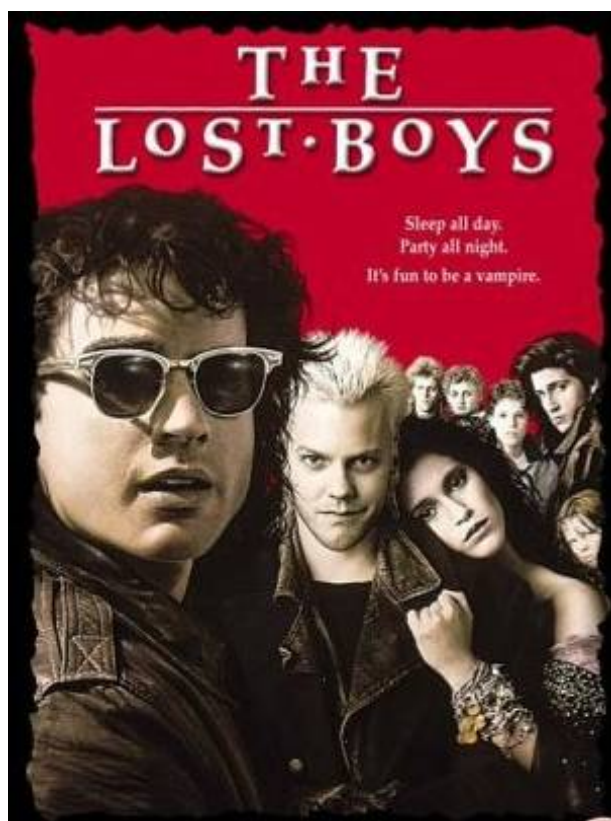
Anexo 30: Figura 33 – Poster de *Dracula*, de John Badham, 1979.



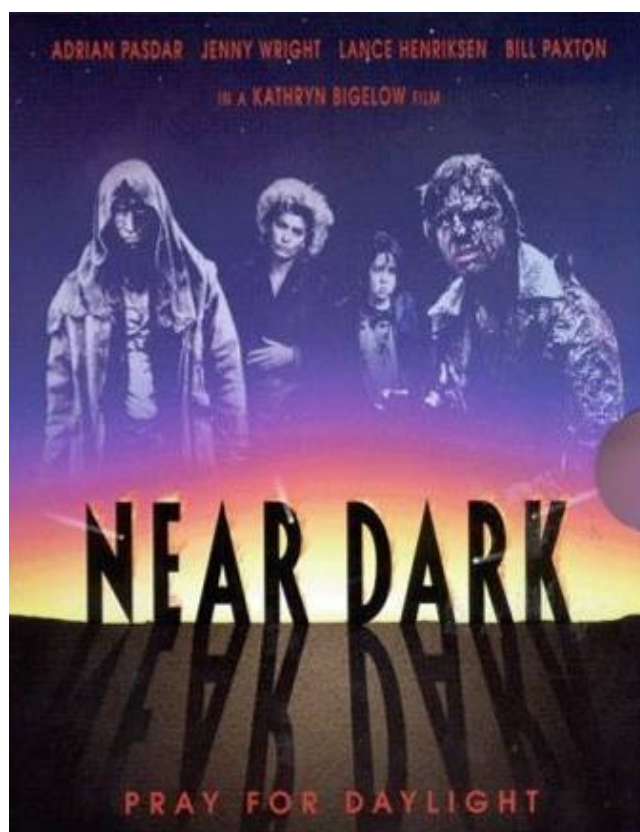
Anexo 31: Figura 34 – Poster de *Love at First Bite*, de Stan Dragoti, 1979.



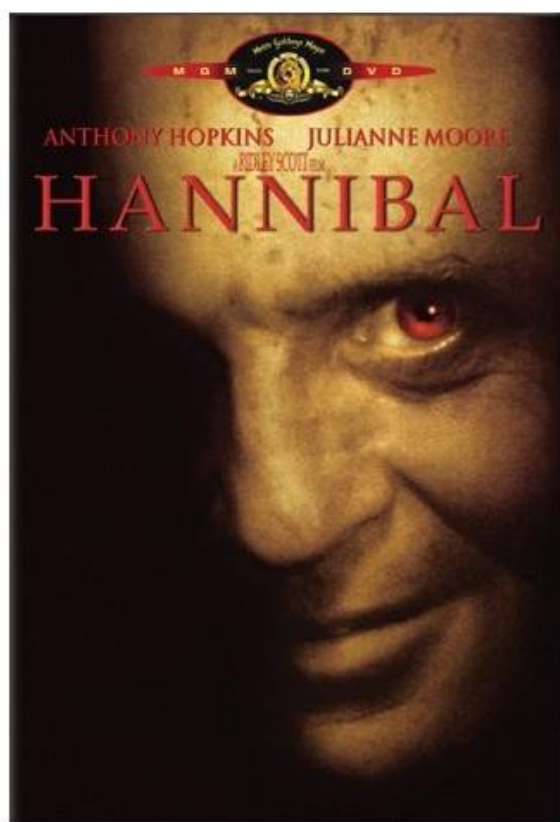
Anexo 32: Figura 35 – Poster de *The Hunger*, de Tony Scott, 1983.



Anexo 33: Figura 36 – Poster de *The Lost Boys*, de Joel Schumacher, 1987.



Anexo 34: Figura 37 – Poster de *Near Dark*, de Kathryn Bigelow, 1987.



Anexo 35: Figuras 38 e 39 – Posters de *The Silence of the Lambs*, de Jonathan Demme, 1991, e *Hannibal*, de Ridley Scott, 2001.

Anexo 36: Poema 4 – Charles Baudelaire, *Le Vampire*, 1857

Toi qui, comme un coup de couteau,
Dans mon coeur plaintif es entrée;
Toi qui, forte comme un troupeau
De démons, vins, folle et parée,
De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine;
— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,
Comme au jeu le joueur têtue,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne
— Maudite, maudite sois-tu!
J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.
Hélas! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit:
«Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
À ton esclavage maudit,
Imbécile! — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!»



Anexo 37: Figura 40 – Poster de *Hard Candy*, de David Slade, 2005.

Anexo 38: Poema 5 – Richard Wilbur, *The undead*, 1961.

Even as children they were late sleepers,
Preferring their dreams, even when quick with monsters,
To the world with all its breakable toys,
Its compacts with the dying;

From the stretched arms of withered trees
They turned, fearing contagion of the mortal,
And even under the plums of summer
Drifted like winter moons.

Secret, unfriendly, pale, possessed
Of the one wish, the thirst for mere survival,
They came, as all extremists do
In time, to a sort of grandeur:

Now, to their Balkan battlements
Above the vulgar town of their first lives,
They rise at the moon's rising. Strange
That their utter self-concern

Should, in the end, have left them selfless:
Mirrors fail to perceive them as they float
Through the great hall and up the staircase;
Nor are the cobwebs broken.

Into the pallid night emerging,
Wrapped in their flapping capes, routinely maddened
By a wolf's cry, they stand for a moment
Stoking the mind's eye

With lewd thoughts of the pressed flowers
And bric-a-brac of rooms with something to lose, -
Of love-dismembered dolls, and children
Buried in quilted sleep.

Then they are off in a negative frenzy,
Their black shapes cropped into sudden bats
That swarm, burst, and are gone. Thinking
Of a thrush cold in the leaves

Who has sung his few summers truly,
Or an old scholar resting his eyes at last,
We cannot be much impressed with vampires,
Colorful though they are;

Nevertheless, their pain is real,
And requires our pity. Think how sad it must be
To thirst always for a scorned elixir,
The salt quotidian blood

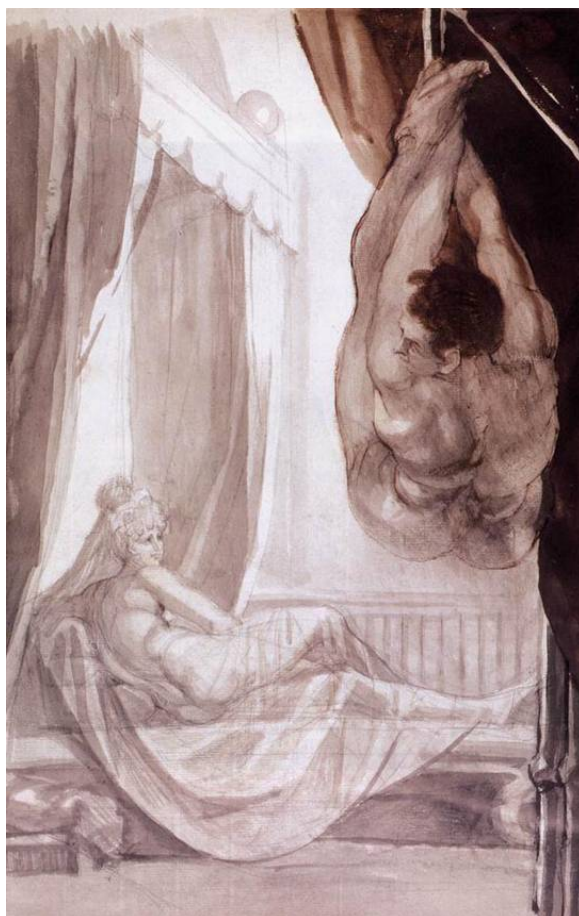
Which, if mistrusted, has no savor;
To prey on life forever and not possess it,
As rock-hollows, tide after tide,
Glassily strand the sea.



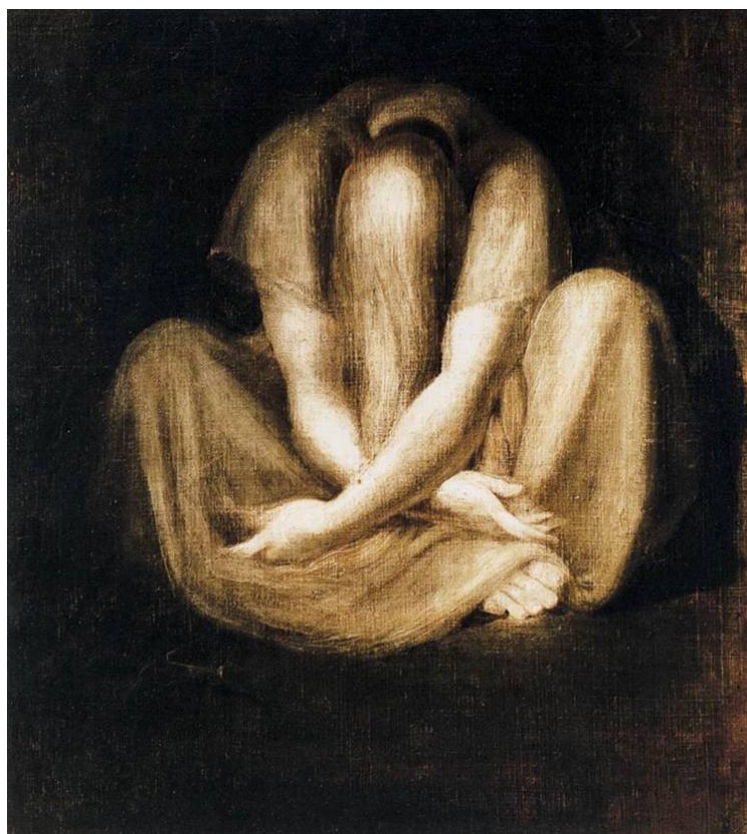
Anexo 39: Figura 41 – Henry Fuseli, *The Nightmare*, 1790.



Anexo 40: Figura 42 – Henry Fuseli, *The Nightmare* (versão de Frankfurt), 1802.



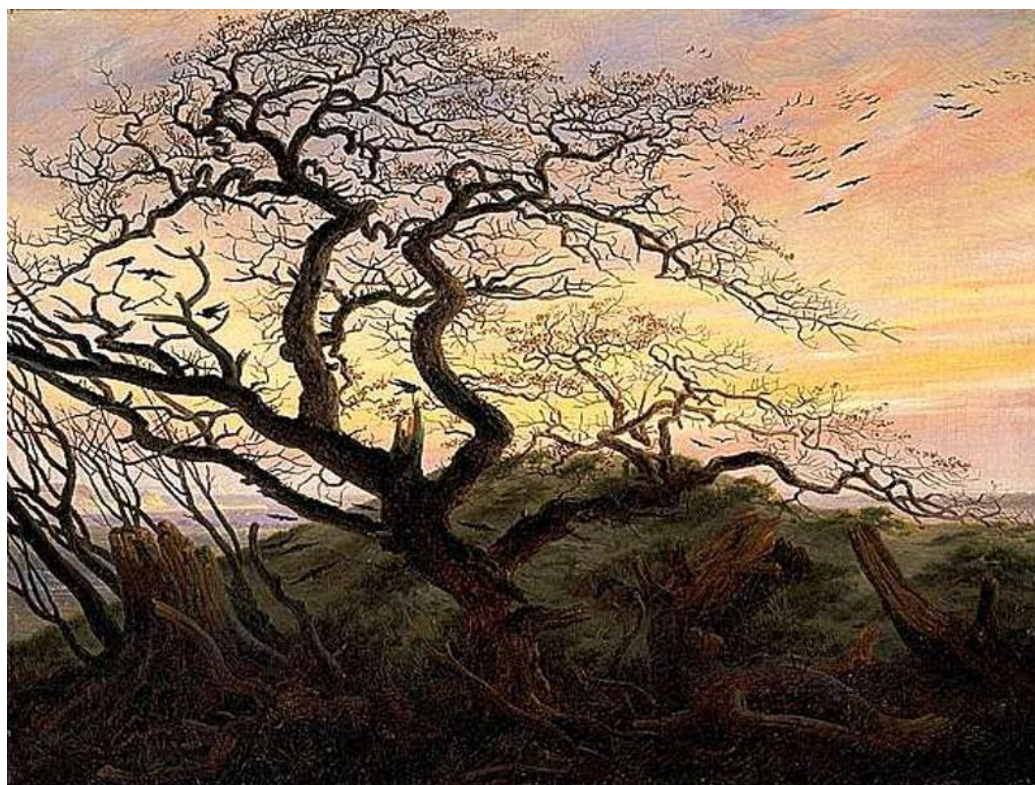
Anexo 41: Figura 43 – Henry Fuseli, *Brunhilde Observing Gunther, Whom she has toed to the ceiling*, 1807.



Anexo 42: Figura 44 – Henry Fuseli, *Silence*, 1799-1801.



Anexo 43: Figura 45 – William Blake, *The Ghost of a Flea*, 1819-20).



Anexo 44: Figura 46 – Caspar Friedrich, *Tree of Crows*, 1822.



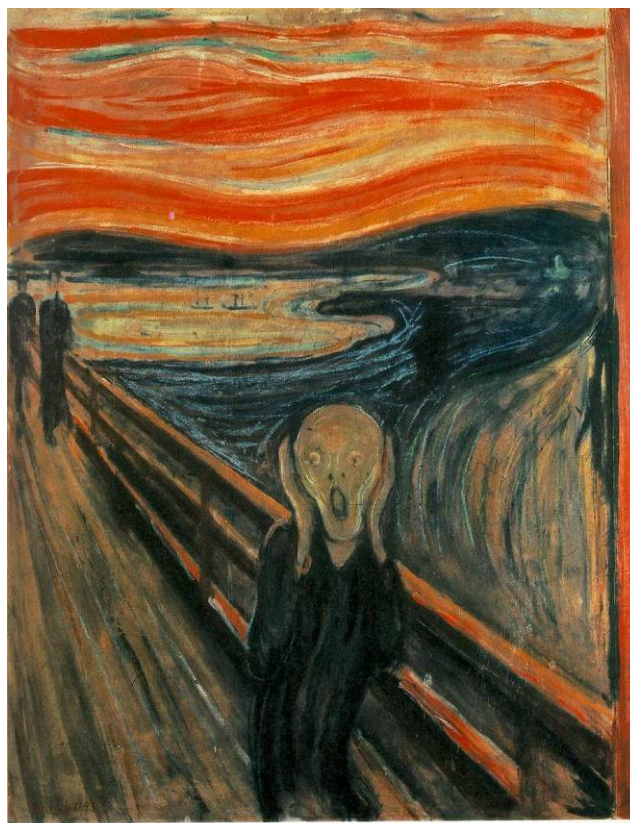
Anexo 45: Figura 47 – Caspar Friedrich, *The graveyard*, sd.



Anexo 46: Figura 48 – Caspar Friedrich, *Abbey in the Oakwood*, 1810.



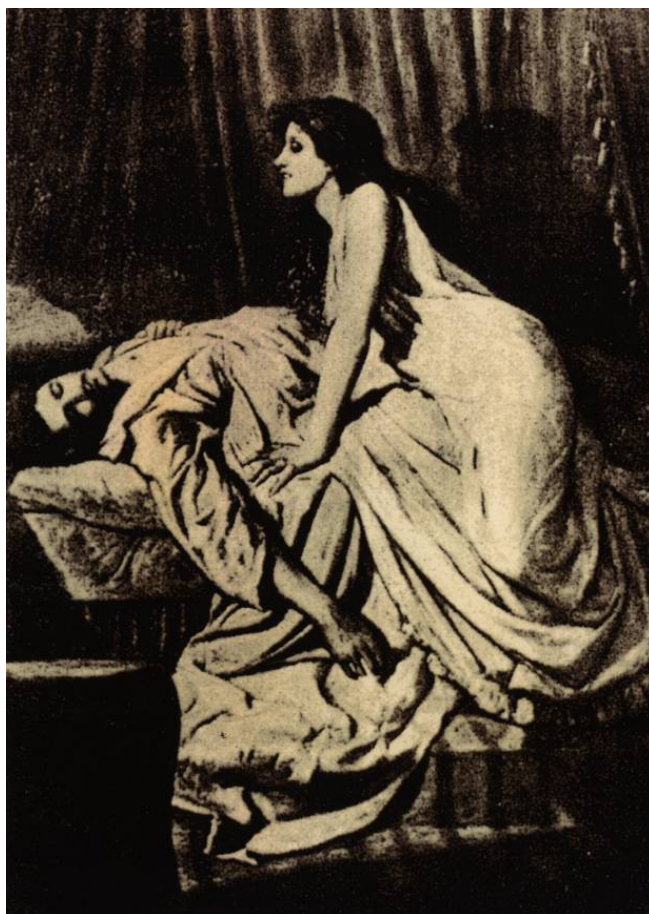
Anexo 47: Figura 49 – Caspar Friedrich, *Polar Sea*, 1824.



Anexo 48: Figura 50 – Edvard Munch, *Skrik (O Grito)*, 1893.



Anexo 49: Figura 51 – Edvard Munch , *Le Vampire* , 1893.



Anexo 50: Figura 52 – Philip Burne-Jones, *The Vampire*, 1897.

Anexo 51: Poema 6 – Rudyard Kipling, *The Vampire*, 1897.

A FOOL there was and he made his prayer (A Fool as you and I !)
To a rag and a bone and a hank of hair
(We called her the woman who did not care)
But the fool he called her his lady fair (Even as you and I !)
A fool there was and his goods he spent (Even as you and I !)
Honour and faith and a sure intent
(And it wasn't the least what the lady meant)
But a fool must follow his natural bent (Even as you and I !)
Oh, the years we waste and the tears we waste
And the work of our head and hand
Belong to the woman who did not know
(And now we know that she never could know)
And did not understand !
Oh, the toil we lost and the spoil we lost
And the excellent things we planned
Belong to the woman who didn't know why
(And now we know that she never knew why)
And did not understand !
The fool was stripped to his foolish hide (Even as you and I !)
Which she might have seen when she threw him aside
(But it isn't on record the lady tried)
So some of him lived but the most of him died (Even as you and I !)
And it isn't the shame and it isn't the blame
That stings like a white hot brand.
It's coming to know that she never knew why,
(Seeing, at last, she could never know why)
And never could understand!

Anexo 52: Poema 7 – Sylvia Plath, *Two views of a cadaver room*, 1959.

The day she visited the dissecting room
They had four men laid out, black as burnt turkey,
Already half unstrung. A vinegary fume
Of the death vats clung to them;
The white-smocked boys started working.
The head of his cadaver had caved in,
And she could scarcely make out anything
In that rubble of skull plates and old leather.
A sallow piece of string held it together.
In their jars the snail-nosed babies moon and glow.
He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom.

In Brueghel's panorama of smoke and slaughter
Two people only are blind to the carrion army:
He, afloat in the sea of her blue satin
Skirts, sings in the direction
Of her bare shoulder, while she bends,
Finger a leaflet of music, over him,
Both of them deaf to the fiddle in the hands
Of the death's-head shadowing their song.
These Flemish lovers flourish; not for long.
Yet desolation, stalled in paint, spares the little country
Foolish, delicate, in the lower right hand corner



Anexo 53: Figura 53 – Pieter Breughel, *The Triumph of Death*, 1562.



Anexo 54: Figura 54 – Pieter Breughel, *The Fall of the Rebel Angels*, 1562.



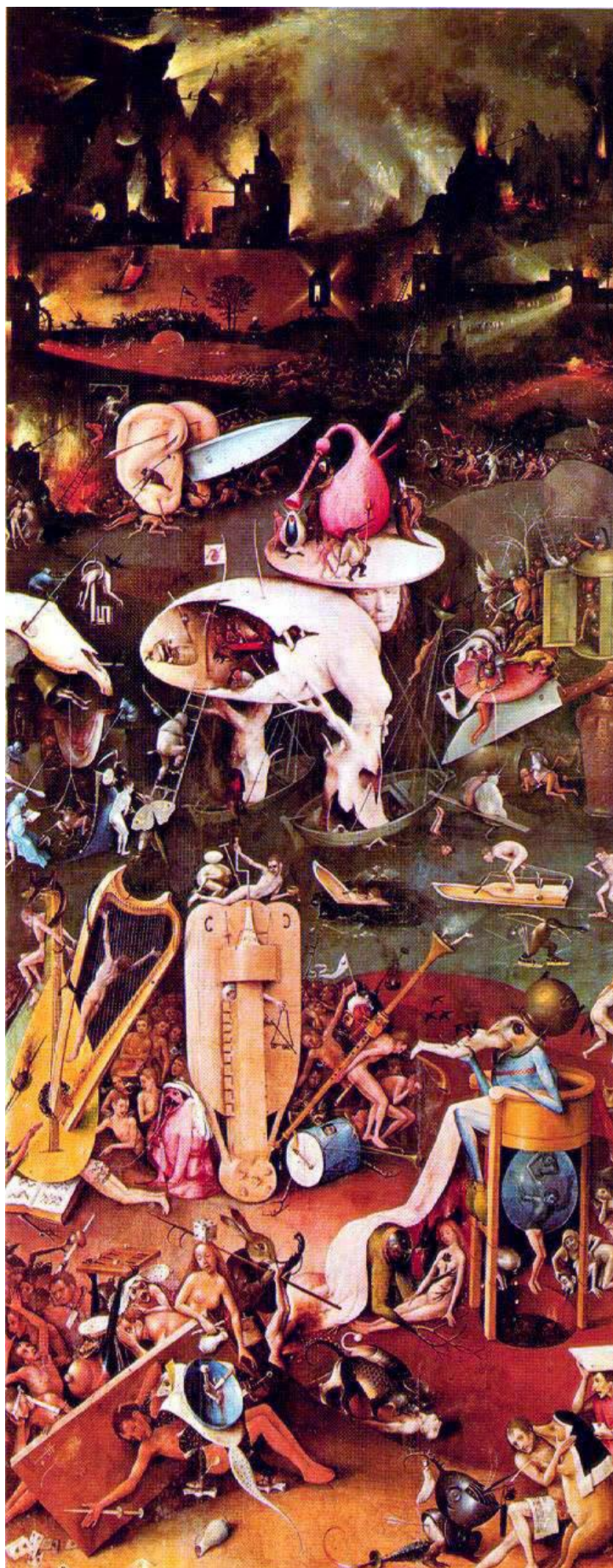
Anexo 55: Figura 55 – Hieronymus Bosch, *Last Judgement* (painel central), 1500s.



Anexo 56: Figura 56 – Hieronymus Bosch, *The Last Judgement* (painel esquerdo), 1500s.



Anexo 57: Figura 57 – Hieronymus Bosch *Fall of the Damned*, 1500s.



Anexo 58: Figura 58 – Hieronymus Bosch, *Hell*, 1504-1510.



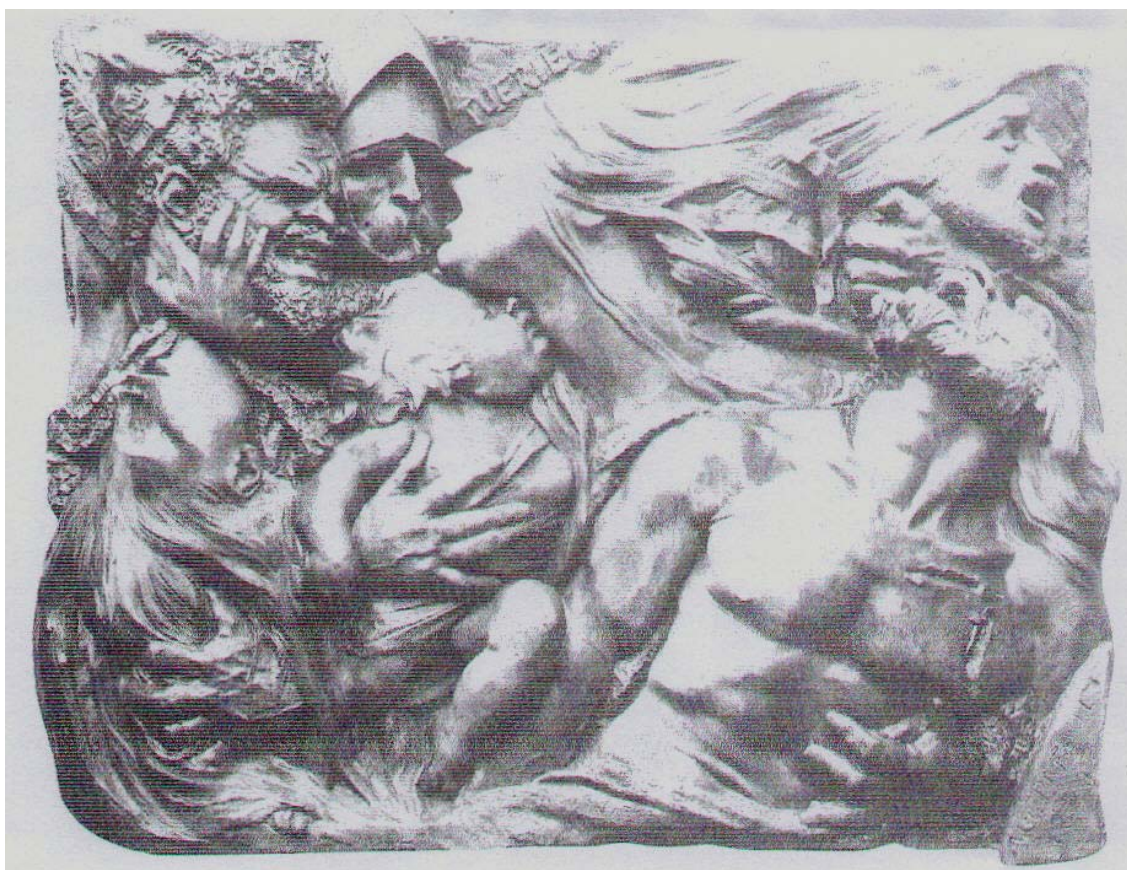
Anexo 59: Figura 59 – Francesco Traini, *Triumph of Death*, meados do século XIV.



Anexo 60: Figura 60 – Albrecht Dürer, *Four Horsemen of the Apocalypse*, 1498.



Anexo 61: Figura 61 – Albrecht Dürer, *Knight, Death and the Devil*, 1513.



Anexo 62: Figura 62 – Auguste Préault, *O Massacre*, 1834.



Anexo 63: Figura 63 – Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1799.



Anexo 64: Figura 64 – Conrad Atkinson, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, 1985.



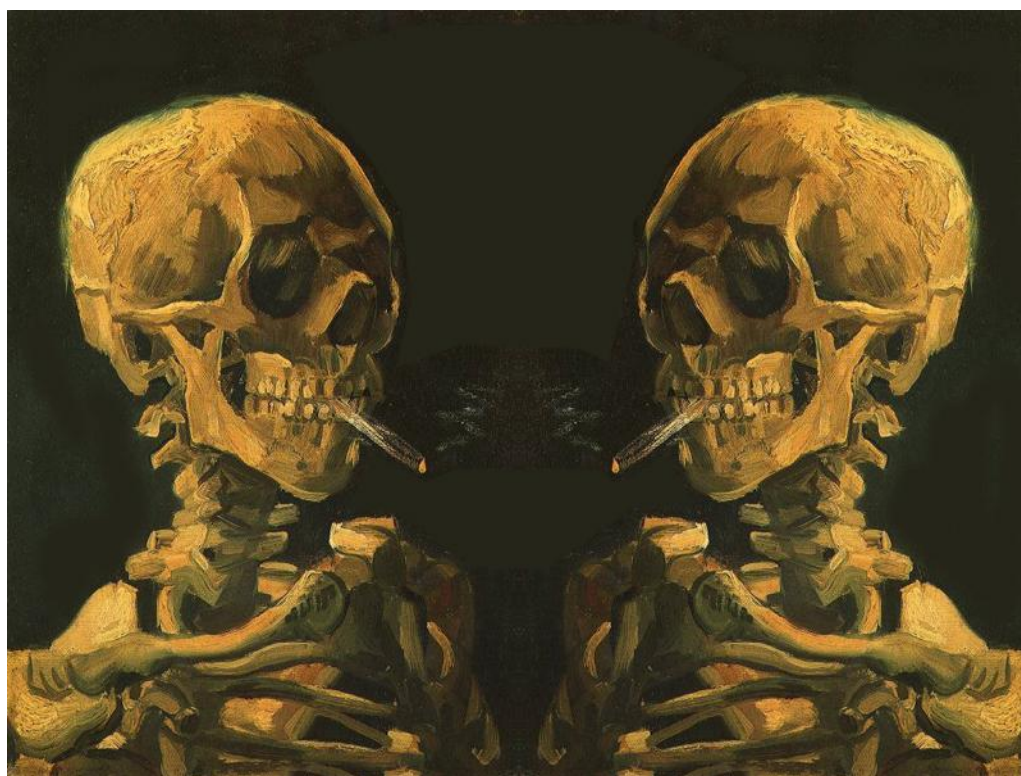
Anexo 65: Figura 65 – Francisco de Goya, *Saturno devorando a sua hijos*, 1819-1823.



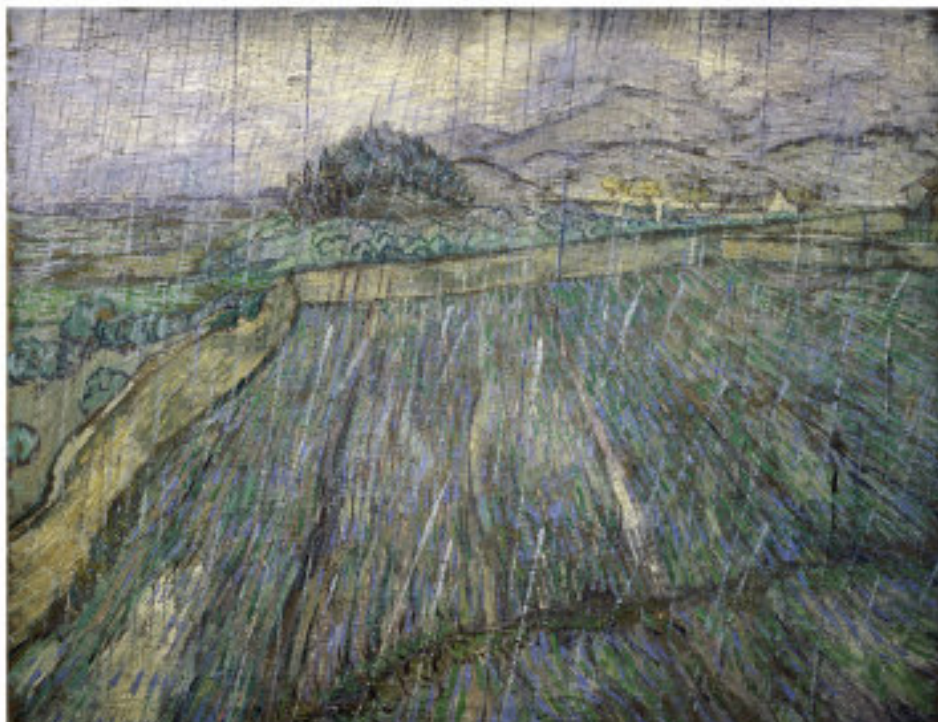
Anexo 66: Figura 66 – Francisco de Goya, *Las Resultas*, ca. 1820.



Anexo 67: Figura 67 – Vincent Van Gogh, *Cypresses*, sd.



Anexo 68: Figura 68 – Vincent Van Gogh, *Skull with Cigarette*, 1886.



Anexo 69: Figura 69 – Vincent Van Gogh, *The Storm*, sd.



Anexo 70: Figura 70 – Mark Leatherdale, *Gothic*, 1985.



Anexo 71: Figura 71 – Mark Leatherdale, *Silence Scream*, 1992.



Anexo 72: Figura 72 – Jake and Dinos Chapman, *Insult to Injury*, 2003.



Anexo 73: Figura 73 – Jake & Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994.



Anexo 74: Figura 74 – Francisco de Goya, Ilustração 39 de *Los Desastres de la Guerra*, 1863.



Anexo 75: Figura 75 – Jake Chapman, *Jake not Dinos*, 2003.



Anexo 76: Figura 76 – Jake & Dinos, Chapman *Sex I*, 2003.



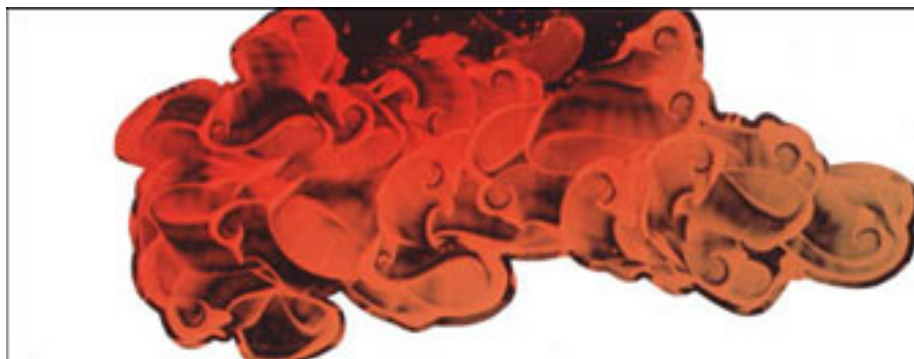
Anexo 77: Figura 77 – Jake & Dinos Chapman, Pormenor de *Sex I*, 2003.



Anexo 78: Figura 78 – Jen DeNike, *Navigando about Jen*, 2005.



Anexo 79: Figura 79 – Jen DeNike, *Campagna Tour*, 2005.

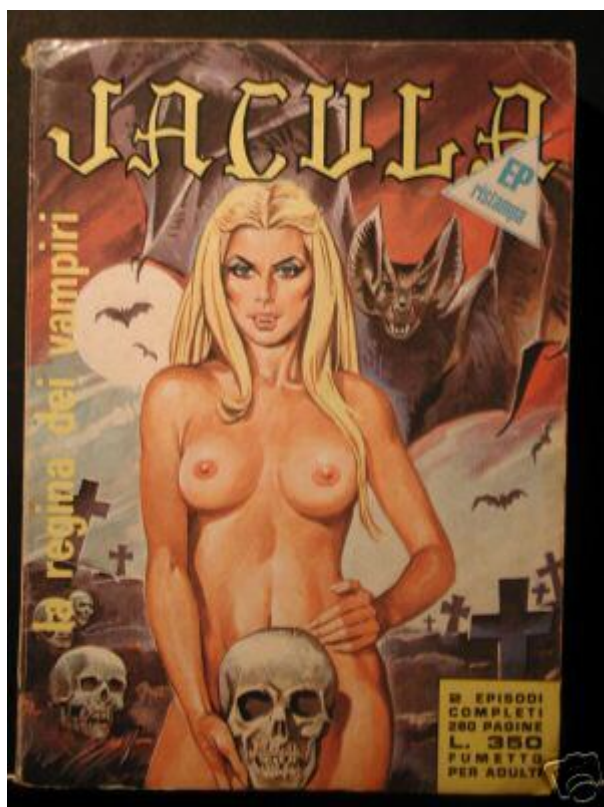


N.º 337, 1994.



N.º 338, 1994.

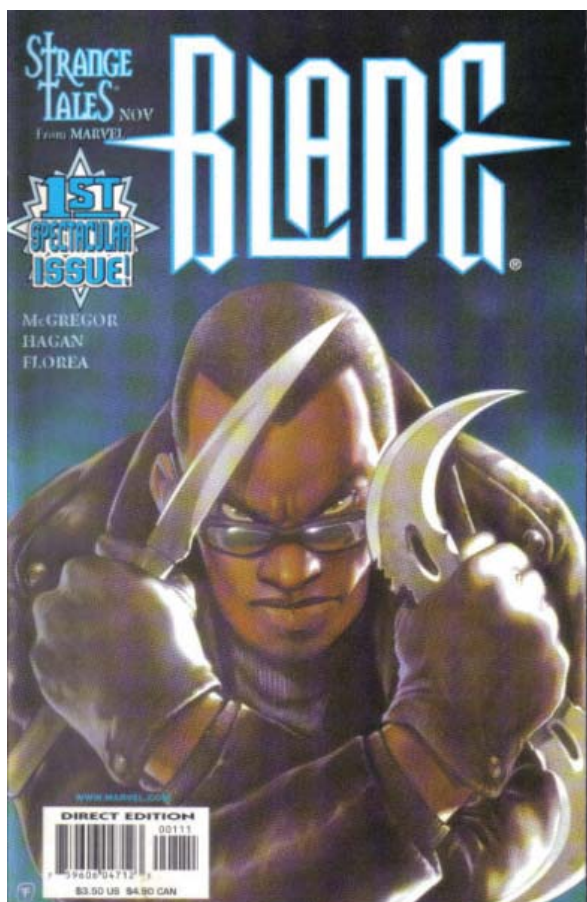
Anexo 80: Figuras 80 e 81 – David Reed, *Painting/ Vampire Study Center*, 1994-96.



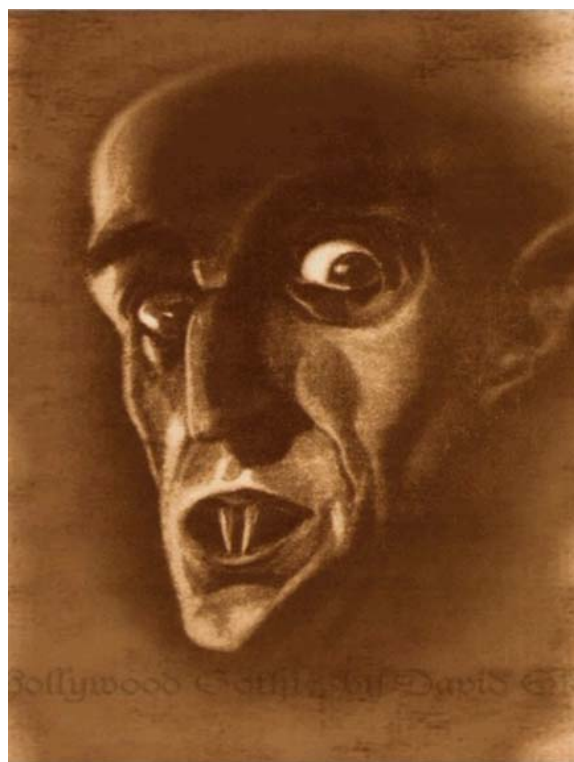
Anexo 81: Figuras 82 e 83 – Massimo Belardinelli, *Jacula*, n.º 1 e n.º 267, 1973 e 1979.



Anexo 82: Figura 84 – Chris Claremont e Michael Golden, *Rogue* (Vampira), 1981.



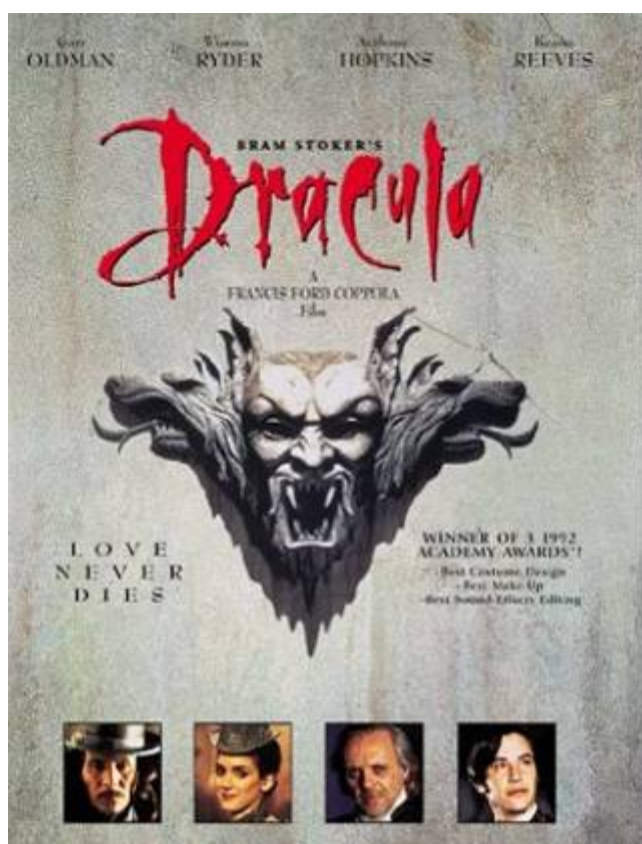
Anexo 83: Figura 85 – Marv Wolfman, *Blade* n.º1, 1973.



Anexo 84: Figura 86 – Esboço artístico que serviu de suporte à caracterização de Max Schreck em *Nosferatu*, 1922.



Anexo 85: Figura 87 – Esboço artístico que serviu de suporte à cenografia em *Nosferatu*, 1922.



Anexo 86: Figuras 88 e 89 – Posters americano e britânico de *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola, 1992.

Anexo 87: Canção 1 – Annie Lennox, *Love Song For A Vampire*, 1992.

Come into these arms again
and lay your body down
The rhythm of this trembling heart
is beating like a drum
It beats for you it bleeds for you
it knows not how it sounds
For it is the drum of drums
it is the song of songs

Once I had the rarest rose
that ever deemed to bloom
Cruel winter chilled the bud
and stole my flower too soon

Oh loneliness Oh hopelessness
to search the ends of time
For there is in all the world
no greater love than mine.

Love o love o still falls the rain
Love o love o still falls the night
Love o love o damned forever

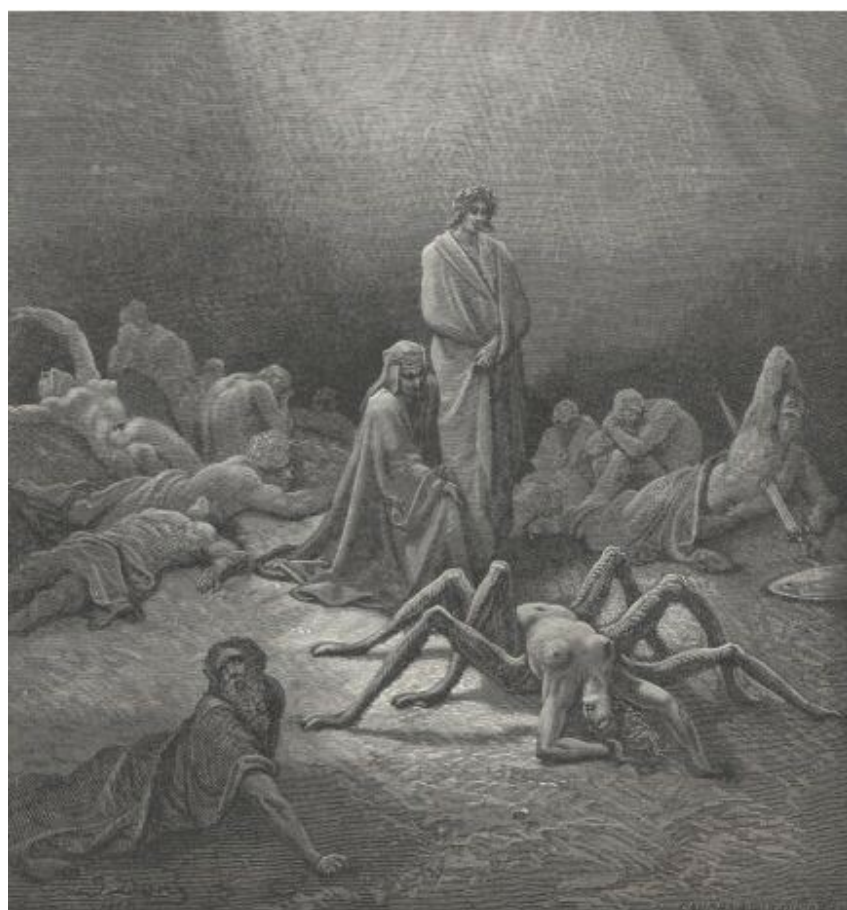
Let me be the only one
to keep you from the cold
Now the floor of heaven is laid
the stars are bright as gold
They shine for you they shine for you
they burn for all to see
Come into these arms again and set this spirit free



Anexo 88: Figura 90 – Jean Cocteau, *Beauty and the Beast*, 1946.



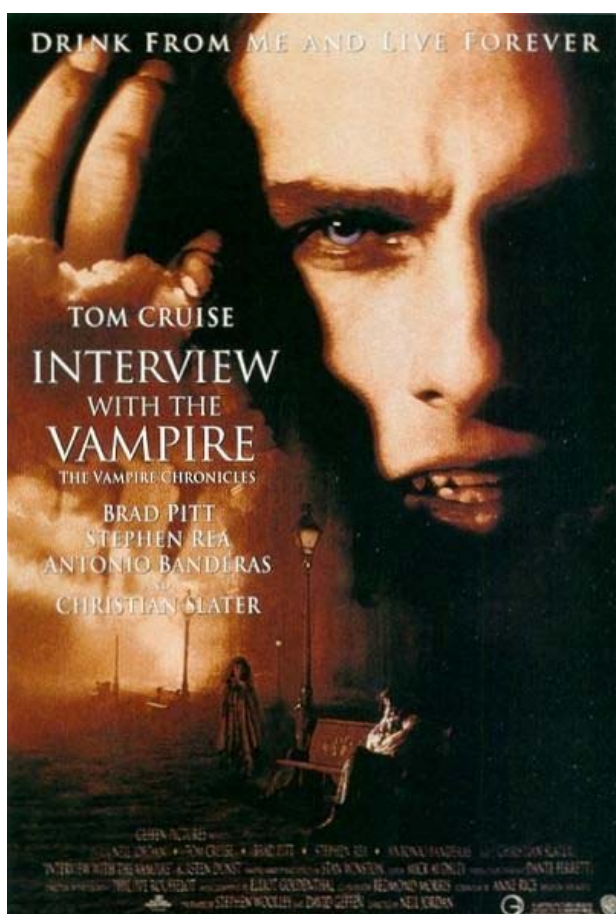
Anexo 89: Figura 91 – Gustav Klimt, *The Kiss*, 1907-08.



Anexo 90: Figura 92 – Gustave Doré *Etching*, 1863.



Anexo 91: Figura 93 – Gustave Doré, *Inferno*, 1861.



Anexo 92: Figuras 94 e 95 – Posters de *Interview with the Vampire*, de Neil Jordan, 1994, e *Queen of the Damned*, de Michael Rymer, 2002.

Anexo 93: Canção 2 – Guns n’ Roses, *Sympathy For The Devil*, 1994.

Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long year
Stole many a man's soul and faith

And I was 'round when Jesus Christ
Had his moment of doubt and pain
Made damn sure that Pilate
Washed his hands and sealed his fate

Pleased to meet you
Hope you guess my name
But what's puzzling you
Is the nature of my game

I stuck around St. Petersburg
When I saw it was a time for a change
Killed the Czar and his ministers
Anastasia screamed in vain

I rode a tank
Held a general's rank
When the Blitzkrieg raged
And the bodies stank

Pleased to meet you
Hope you guess my name, oh yeah
What's puzzling you
Is the nature of my game, oh yeah

I watched with glee
While your kings and queens
Fought for ten decades
For the Gods they made

I shouted out
"Who killed the Kennedys?"
When after all
It was you and me

Let me please introduce myself
I'm a man of wealth and taste
And I laid traps for troubadors
Who get killed before they reached Bombay

Pleased to meet you
Hope you guessed my name, oh yeah
But what's puzzling you
Is the nature of my game, oh yeah, get down, baby

Pleased to meet you
Hope you guessed my name, oh yeah
But what's confusing you
Is just the nature of my game

Just as every cop is a criminal
And all the sinners saints
As heads is tails
Just call me Lucifer
'Cause I'm in need of some restraint

So if you meet me
Have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politesse
Or I'll lay your soul to waste, um yeah

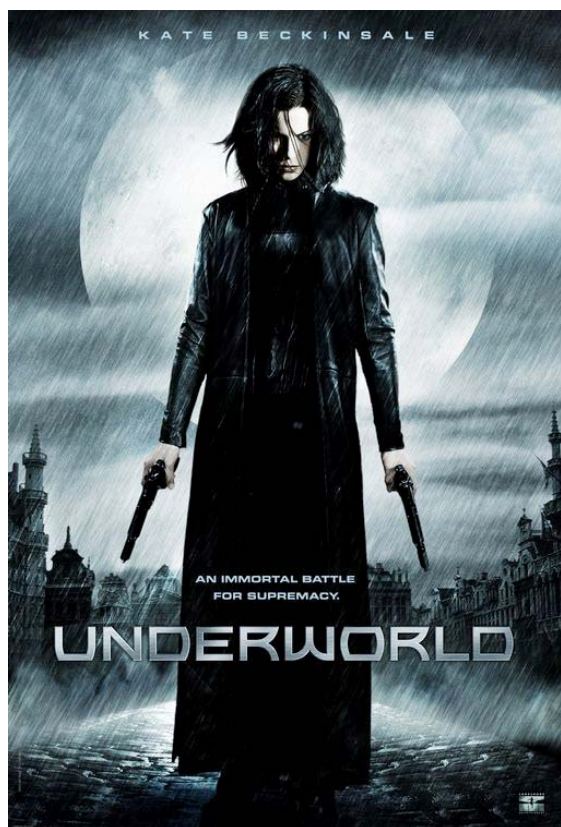
chorus

Woo, who
Oh yeah, get on down
Oh yeah

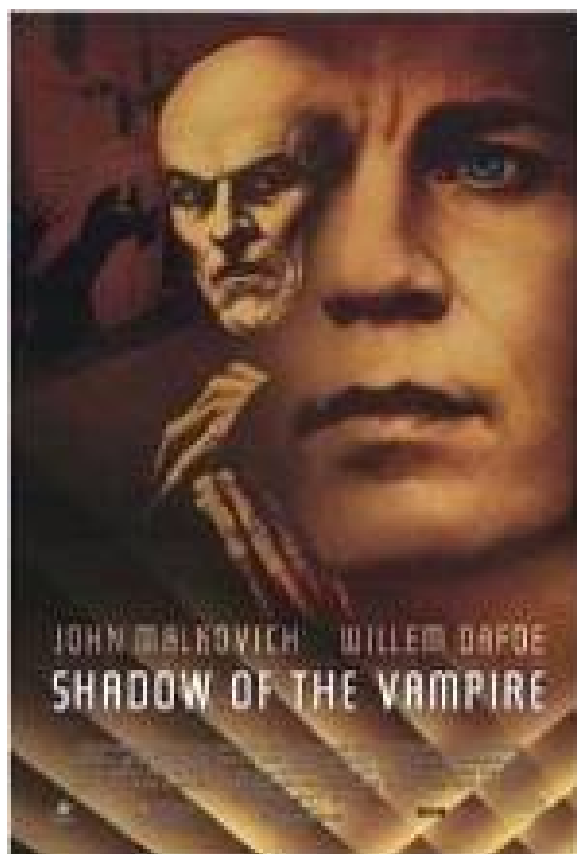
Tell me baby, what's my name
Tell me honey, baby guess my name
Tell me baby, what's my name
I tell you one time, you're to blame



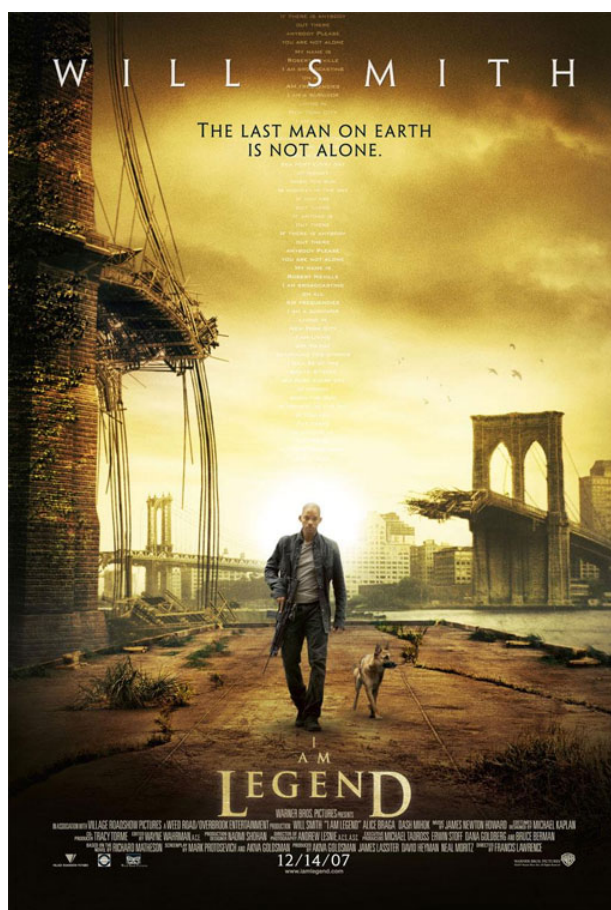
Anexo 94: Figuras 96 e 97 – Posters de *Blade II*, de Guillermo del Toro, 2002, e *Blade Trinity*, de David Goyer, 2004.



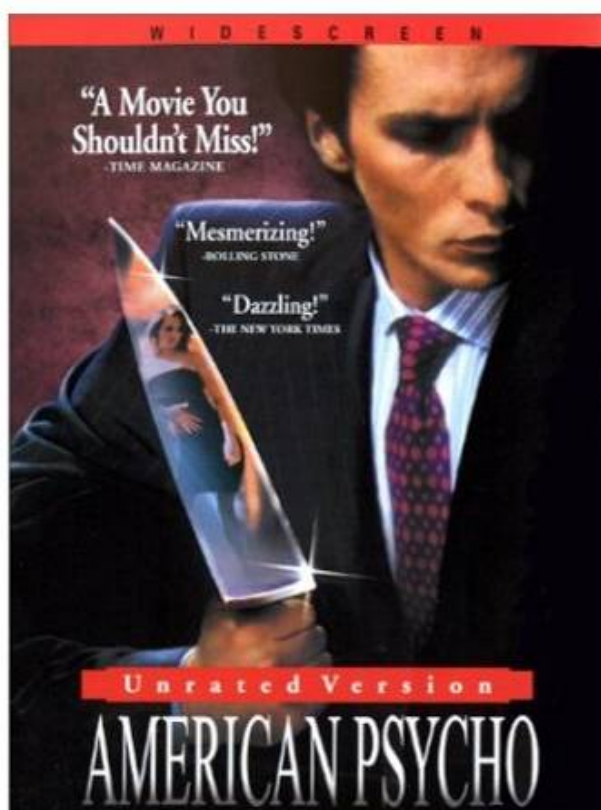
Anexo 95: Figuras 98 e 99 – Posters de *Underworld* e *Underworld: Evolution*, de Len Wiseman, 2003 e 2006.



Anexo 96: Figura 100 – Poster de *Shadow of the Vampire*, de E. Elias Merhige, 2001.



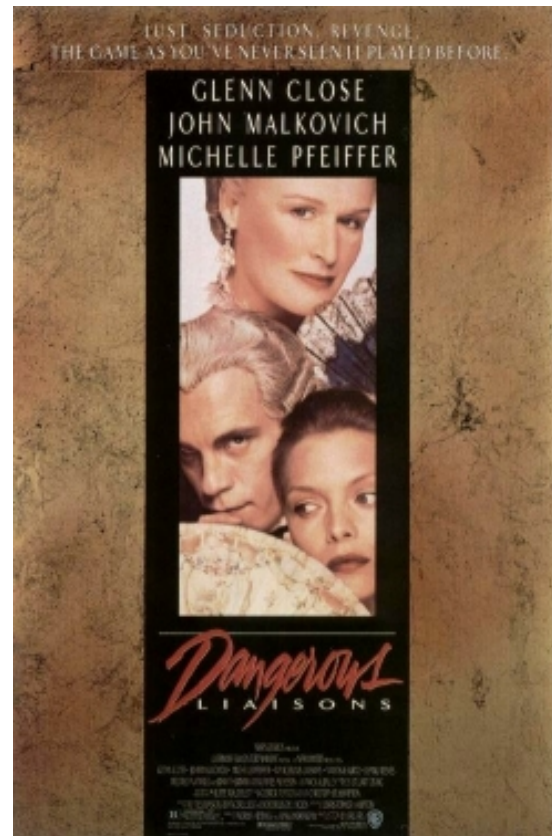
Anexo 97: Figura 101 – Poster de *I Am Legend*, de Francis Lawrence, 2007.



Anexo 98: Figura 102 – Poster de *American Psycho*, de Mary Harron, 2000.



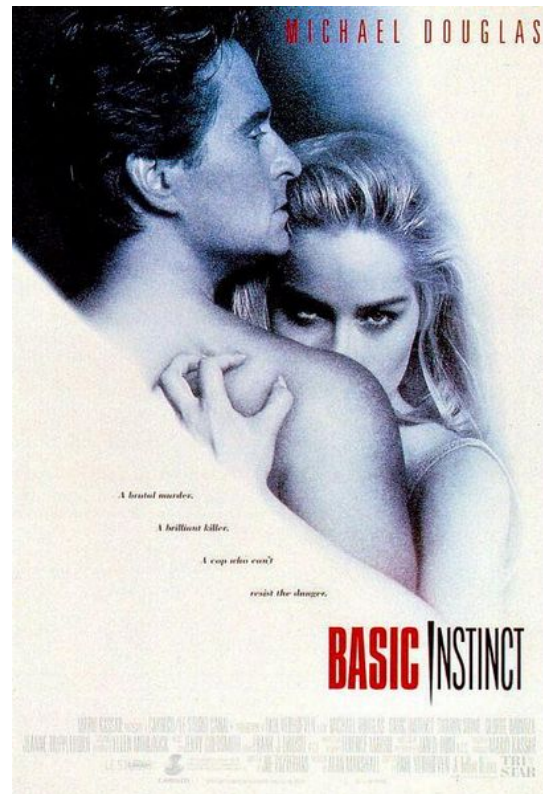
Anexo 99: Figura 103 – Poster de *Fatal Attraction*, de Adrien Lyne, 1987.



Anexo 100: Figura 104 – Poster de *Dangerous Liaisons*, de Stephen Frears, 1998.



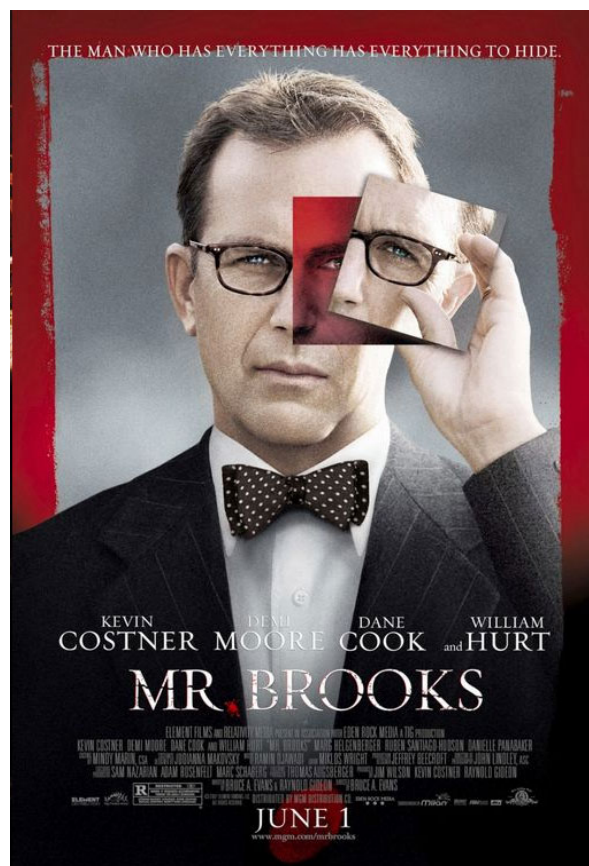
Anexo 101: Figura 105 – Poster de *Single White Female*, de Barbet Schroeder, 1992.



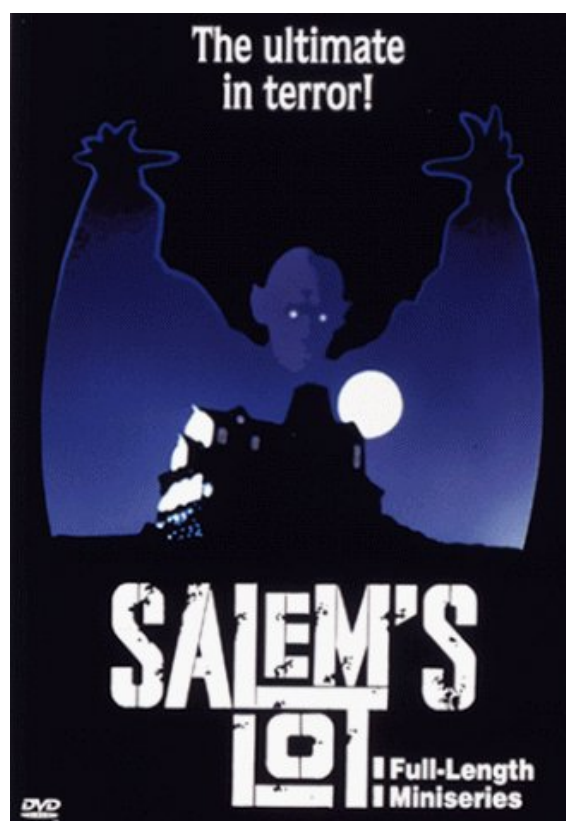
Anexo 102: Figura 106 – Poster de *Basic Instinct*, de Paul Verhoeven, 1992.



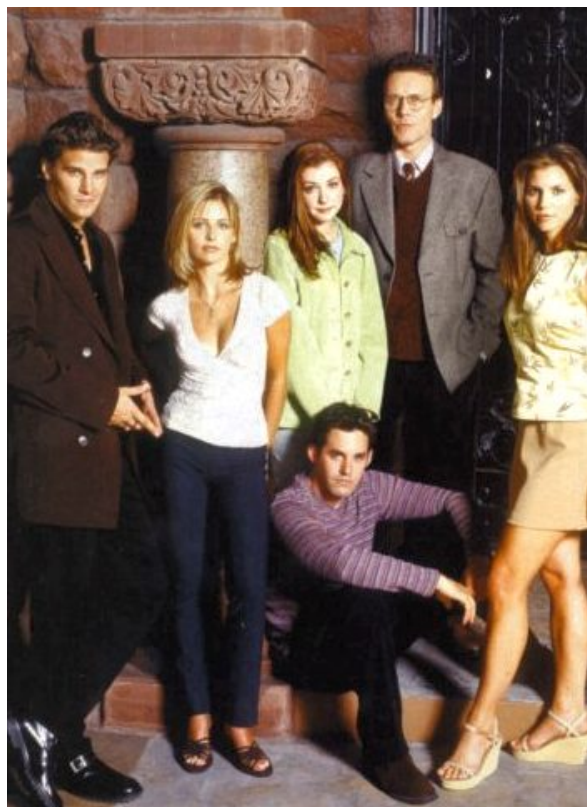
Anexo 103: Figura 107 – Poster de *Notes On a Scandal*, de Richard Eyre, 2006.



Anexo 104: Figura 108 – Poster de *Mr. Brooks*, de Bruce Evans, 2007.



Anexo 105: Figura 109 – Poster da mini série *Salem's Lot*, de Tobe Hooper, 1979.



Anexo 106: Figuras 110 e 111 – Elenco da série *Buffy the Vampire Slayer*, de Joss Whedon, 1997-2003.



Anexo 107: Figura 112 – Elenco da série *Angel*, de Joss Whedon, 1999-2004.



Anexo 108: Figuras 113 e 114 – Os wraith, os “vampiros” de *Stargate Atlantis*, de Brad Wright e Richard C. Cooper, 2004-presente.



Anexo 109: Figura 115 – Poster de *Der ewige Jude* (*The Eternal Jew*), de Fritz Hippler, 1940.

Anexo 110: Canção 3 – Bauhaus, *Bela Lugosi's dead*, 1979.

White on white translucent black capes
back on the back
bela lugosi's dead
the bats have left the bell tower
the victims have been bled
red velvet lines the black box
bela lugosi's dead
undead undead undead
the virginal brides file past his tomb
strewn with time's dead flowers
bereft in deathly bloom
alone in a darkened room
the count bela lugosi's dead
undead undead undead

oh bela
bela's undead

Anexo 111: Canção 4 – Bauhaus, *Stigmata Martyr*, 1998.

In a crucifixion ecstasy
Lying cross chequed in agony
Stigmata bleed continuously
Holes in head, hands, feet, and weep for me

Stigmata oh you sordid sight
Stigmata in your splintered plight
Look into your crimson orifice
In holy remembrance
In scarlet bliss

In nomine patri et filii et spiriti sanctum
In nomine patri et filii et spiriti sanctum
In nomine patri et filii et spiriti sanctum
In nomine patri et filii et spiriti sanctum
Father, son, and holy ghost
Stigmata Martyr

Anexo 112: Canção 5 – The Cure, *Burn*, 1994.

Don't look, don't look
The shadows breathe
Whispering me away from you
Don't wake at night to watch her sleep
You know that you will always see
This trembling towers a bird mad girl

Every night I burn
Every night I call your name
Every night I burn
Every night I fall again

Don't talk of love 'cause shadows blur
Murmuring me away from you
Don't talk of worlds that never were
The end is always ever true
There's nothing you can ever say
Nothing you can ever do

Still every night I burn
Every night I scream your name
Every night I burn
Every night the dream's the same
Every night I burn
Waiting for my only friend
Every night I burn
Waiting for the world to end

Anexo 113: Canção 6 – The Cure, *Torture*, 1987.

I'm in the room without a light
The room without a view
I'm here for one more treacherous night
Another night with you
It tortures me to move my hands
To try to move at all
And pulled
My skin so tight it screams
And screams and screams
And pulls some more

Hanging like this
Like a vampire bat
Hanging like this
Hanging on your back
I'm helpless again

My body is cut and broken
It's shattered and sore
My body is cut wide open
I can't stand anymore
It tortures me to move my hands
To try to move at all
And pulled
My skin so tight screams
And screams and screams
And screams some more

Hanging like this
Like a vampire bat
Hanging like this hanging on your back
Oh it's torture
And I'm almost there
It's torture
But I'm almost there

Anexo 114: Canção 7 – The Cure, *The 13th*, 1996.

" Everyone feels good in the room " she swings
" two chord cool in the head " she sings
" a-buzz a-buzz a-buzzing like them killer bees... "
tell me this is not for real
please tell me this is not for real...

From time to time her eyes get wide
and she's always got them stuck on me
I'm surprised at how hot honey-coloured and hungry she looks
and I have to turn away to keep from bursting
yeah I feel that good!

She slips from the stage
a foot no more

but it seems to take an hour for her to reach the floor
and the two chord cool still grooves
as she slides towards me smooth as a snake
I can't swallow I just start to shake
and I just know this is a big mistake
yeah but it feels good!

Do it to me! Do it to me! Do it to me! Do it to me!
Do it to me! Do it to me! Do it to me!

" if you want I can take you on another kind of ride... "
" believe me I would but... "
deep inside the 'but' is 'please'
I am yearning for another taste
and my shaking is 'yes'

"you will be all the things in the world you've never been
see all the things in the world you've never seen
dream all the things in the world you've never dreamed... "
but I think I get a bit confused...
Am I seducing or being seduced?

Oh I know that tomorrow I'll feel bad
but I really couldn't care about that
she's grinning singing spinning me round and round
smiling as I start to fall
her face gets big her face gets small
it's like tonight I'm really not me at all
and it feels good!

Do it to me! Do it to me! Do it to me! Do it to me!
It feels good!

Anexo 115: Canção 8 – The Cure, *Lullaby*, 1989.

On candy stripe legs spider man comes
softly through the shadow of the evening sun
stealing past the windows of the blissfully dead
looking for the victim shivering in bed
searching out fear in the gathering gloom and
suddenly! a movement in the corner of the
room! and there is nothing I can do when I
realise with freight that the spider man is having
me for dinner tonight

quietly he laughs and shaking his head creeps
closer now closer to the foot of the bed and
softer than shadow and quicker than flies his
arms are all around me and his tongue in my
eyes "be still be calm be quiet now my precious
boy don't struggle like that or I will only love
you more for it's much too late to get away or
turn on the light the spider man is having you
for dinner tonight"

and I feel like I'm being eaten by a thousand
million shivering furry holes and I know that in
the morning I will wake up in the shivering cold
and the spider man is always hungry...

Anexo 116: Canção 9 – Smashing Pumpkins, *Bullet with butterfly wings*, 1995.

The world is a vampire, sent to drain
Secret destroyers, hold you up to the flames
And what do I get for my pain?
Betrayed desires, and a piece of the game

(chorus)

Even though I know - I suppose Ill show
All my cool and cold-like old job
Despite all my rage I'm still just a rat in a cage (2x)
Then someone will say what is lost can never be saved
Despite all my rage I'm still just a rat in a cage

Now I'm naked, nothing but an animal
But can you fake it, for just one more show?
And what do you want, I want to change
And what have you got when you feel the same

(chorus) (chorus 2)

Tell me I'm the only one
Tell me there's no other one
Jesus was an only son
Tell me I'm the chosen one
Jesus was an only son for you

(chorus) (chorus 2)

Despite all my rage I'm still just a rat in a cage
Then someone will say what is lost can never be saved
Despite all my rage I'm still just a rat in a cage
And I still believe that I cannot be saved

Anexo 117: Canção 10 – Smashing Pumpkins, *We only come out at night*, 1995.

We only come out at night, the days are much too bright
We only come out at night
And once again, you'll pretend to know me well, my friends
And once again, I'll pretend to know the way
Thru the empty space
Thru the secret places of the heart
We only come out at night, the days are mush too bright
We only come out at night
I walk alone, I walk alone to find the way home
I'm on my own, I'm on my own to see the ways
That I can't help the days, you will make it home o.k.
I know you can, and you can

We only come out at night, the days are much too bright
We only come out at night
And once again, you'll pretend to know that
There's an end, that there's an end to this begin
It will help you sleep at night
It will make it seem that right is always right
Alright?
We only come out at night

Anexo 118: Canção 11 – Sting, *Moon Over Bourbon Street*, 1985.

There's a moon over bourbon street tonight
I see faces as they pass beneath the pale lamplight
I've no choice but to follow that call
The bright lights, the people, and the moon and all
I pray every day to be strong
For I know what I do must be wrong
Oh you'll never see my shade or hear the sound of my feet
While there's a moon over bourbon street

It was many years ago that I became what I am
I was trapped in this life like an innocent lamb
Now I can only show my face at noon
And you'll only see me walking by the light of the moon
The brim of my hat hides the eye of a beast
I've the face of a sinner but the hands of a priest
Oh you'll never see my shade or hear the sound of my feet
While there's a moon over bourbon street

She walks everyday through the streets of New Orleans
She's innocent and young from a family of means
I have stood many times outside her window at night
To struggle with my instinct in the pale moon light
How could I be this way when I pray to God above
I must love what I destroy and destroy the thing I love
Oh you'll never see my shade or hear the sound of my feet
While there's a moon over bourbon street

Anexo 119: Canção 12 – Marilyn Mason, *If I was your vampire*, 2007.

6 AM, Christmas morning
No shadows
No reflections here
Lie cheek to cheek in your cold embrace.

It started so tragic as a slaughterhouse
She pressed the knife against your heart
And say that 'I love you' so much you must kill me now.
I love you so much you must kill me now...

If I was your vampire
Slim as the moon
Instead of killing time

We'll have each other till the sun.
If I was your vampire
Death waits for no one.
Put my hands across your face
Because I think our time has come.

Digging your smile apart with my spade tongue
And the hole is where the heart is
We built this tomb together
I will fill it alone.

Beyond the pale
Everything's black no turning back

Chorus

Blood stained sheets in the shape of your heart
This is where it starts
This is where it will end
Here comes the moon again.

Six nineteen and I know I'm ready.
Drive me off the mountain
You'll Burn and I'll eat your ashes.
Impossible we're seducing our corpse.

Chorus

This is where it starts
This is where it will end
Here comes the moon again.

Anexo 120: Canção 13 – Marilyn Mason, *Redeemer*, 1996.

The hunger inside given to me, makes me what I am
Always it is calling me, for the blood of man
They say I cannot be this, I am jaded, hiding from the day.
I can't bare, I cannot tame the hunger in me

Oh, I say I did it always searching, you can't fuck with fate.
So instead you'll taste my pain.
The hunger inside given to me, makes me feel alive.
Always out stalking prey, in the dark I hide.
Feeling, falling, hating, feel like I am fading, hating life.

They say I cannot be this, I am jaded, hiding from the day.
I can't bare, I cannot tame the hunger in me...
Oh, I say I did it always searching, you can't fuck with fate.
So instead you'll taste my pain.

You say your life I'm taking, always bothering me, I can't take this anymore, I'm failing, always smothering
me

You look down on me, hey what you see, take this gift from me, you will soon feed from me.
Nothing seems exciting, always the same hiding
It's haunting me. It's haunting me. It's haunting me. It's haunting me.

Anexo 121: Canção 14 – Marilyn Mason, *This is Halloween Lyrics*, 1993.

[SHADOW]

Boys and girls of every age
Wouldn't you like to see something strange?

[SIAMESE SHADOW]

Come with us and you will see
This, our town of Halloween

[PUMPKIN PATCH CHORUS]

This is Halloween, this is Halloween
Pumpkins scream in the dead of night

[GHOSTS]

This is Halloween, everybody make a scene
Trick or treat till the neighbors gonna die of fright
It's our town, everybody screm
In this town of Halloween

[CREATURE UNDER THE BED]

I am the one hiding under your bed
Teeth ground sharp and eyes glowing red

[MAN UNDER THE STAIRS]

I am the one hiding under yours stairs
Fingers like snakes and spiders in my hair

[CORPSE CHORUS]

This is Halloween, this is Halloween

[VAMPIRES]

Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!
In this town we call home
Everyone hail to the pumpkin song

[MAYOR]

In this town, don't we love it now?
Everybody's waiting for the next surprise

[CORPSE CHORUS]

Round that corner, man hiding in the trash can
Something's waiting no to pounce, and how you'll...

[HARLEQUIN DEMON, WEREWOLF & MELTING MAN]

Scream! This is Halloween
Red 'n' black, slimy green

[WEREWOLF]

Aren't you scared?

[WITCHES]

Well, that's just fine
Say it once, say it twice
Take a chance and roll the dice
Ride with the moon in the dead of night

[HANGING TREE]

Everybody scream, everbody scream

[HANGED MEN]

In our town of Halloween!

[CLOWN]

I am the clown with the tear-away face

Here in a flash and gone without a trace

[SECOND GHOUL]

I am the "who" when you call, "Who's there?"

I am the wind blowing through your hair

[OOGIE BOOGIE SHADOW]

I am the shadow on the moon at night

Filling your dreams to the brim with fright

[CORPSE CHORUS]

This is Halloween, this is Halloween

Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!

Halloween! Halloween!

[CHILD CORPSE TRIO]

Tender lumpings everywhere

Life's no fun without a good scare

[PARENT CORPSES]

That's our job, but we're not mean

In our town of Halloween

[CORPSE CHORUS]

In this town

[MAYOR]

Don't we love it now?

[CORPSE CHORUS]

Skeleton Jack might catch you in the back

And scream like a banshee

Make you jump out of your skin

This is Halloween, everyone scream

Wont' ya please make way for a very special guy

Our man jack is King of the Pumpkin patch

Everyone hail to the Pumpkin King

[EVERYONE]

This is Halloween, this is Halloween

Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!

[CORPSE CHILD TRIO]

In this town we call home

Everyone hail to the pumpkin song

Anexo 122: Canção 15 – Mercyful Fate, *Return of the Vampire*, 1992.

And so I saw it
The birth of a vampire
Fresh in his lair
Spreading the veil
He'll spread his wings
Leaving at sunset
Fly high and low
Back before sun's glow
Return of the vampire
Leaving his lair or (Leave now he's come)
Sucking your blood through your veins or (I can't go back to that place)
Return of the vampire

Leaving his lair
Sucking your blood through your veins
There's only one way you can stop him
You gotta trace the vampire to his liar, oh yeah
And then you gotta drive the stake
Right through the heart of the living dead, oh yeah
Oh I can feel you living again
Vampire I'm losing control
Vampire just give me your cloak
Vampire I'm losing control
Vampire just give me your cloak

Anexo 123: Canção 16 – Mercyful Fate, *Sucking your blood*, 1998.

I can see it in your mystery eyes
I can feel it on your breath tonight
The yearning for time, the yearning for eternal life
Oh... oh... oh... sucking your blood, oh... oh... oh
Let me look you deep in the eyes
Let me look... into your mind
Let me take you to a room full of life
Let me, let me, let me suck your wine
Oh...oh...oh...sucking your blood
Oh...oh...oh...sucking you, sucking your blood
A Chandelier is our source of light
I'm breathing in the golder air tonight
Time... is right, it's your innocent skin I like
Oh... oh... oh... sucking your blood, oh... oh... oh
Your neck is so delicately white, inviting my mouth for the bite
My teeth... your vein, like wine from a chalice I drink
Oh...oh...oh...sucking your blood
Oh...oh...oh...sucking you, sucking your blood
Solo: Shermann
Your warm juices colour my throat
What unheavenly joy, turning yours into mine
Me... part of you, oh you are the wine
Sucking your blood before the night is torn
How could this ever, ever be a sin

If you would pull the stake from my heart
If you would let me draw another card
Maybe the Morning Star will blind our eyes
Maybe the Morning Star will bless another night
Solo: Shermann-Wead
Maybe the Morning Star will blind our eyes
Maybe the Morning Star will bless another night
Me... part of you, you are the wine

Anexo 124: Canção 17 – Zeca Afonso, *Os Vampiros*, 1963.

No céu cinzento Sob o astro mudo
Batendo as asas Pela noite calada
Vêm em bandos Com pés veludo
Chupar o sangue Fresco da manada

Se alguém se engana Com seu ar sisudo
E lhes franqueia As portas à chegada
Eles comem tudo Eles comem tudo
Eles comem tudo E não deixam nada

A toda a parte Chegam os vampiros
Poisam nos prédios Poisam nas calçadas
Trazem no ventre Despojos antigos
Mas nada os prende Às vidas acabadas

São os mordomos Do universo todo
Senhores à força Mandadores sem lei
Enchem as tulhas Bebem vinho novo
Dançam a ronda No pinhal do rei

Eles comem tudo Eles comem tudo
Eles comem tudo E não deixam nada

No chão do medo Tombam os vencidos
Ouvem-se os gritos Na noite abafada
Jazem nos fossos Vítimas dum credo
E não se esgota O sangue da manada

Se alguém se engana Com seu ar sisudo
E lhe franqueia As portas à chegada
Eles comem tudo Eles comem tudo
Eles comem tudo E não deixam nada

Eles comem tudo Eles comem tudo
Eles comem tudo E não deixam nada

